

CINE Y ANARQUISMO

La utopía anarquista en imágenes



Richard Porton



CINE&...
POLÍTICA

gedisa
editorial

Richard Porton

CINE Y ANARQUISMO

CINE&...
POLÍTICA

CINE Y ANARQUISMO

La utopía anarquista en imágenes

Richard Porton

gedisa
editorial

Título del original en inglés:
Film and the anarchist imagination
Publicado por Verso, 1999
© Richard Porton, 1999

Traducción: Mireya Fayard

Diseño de cubierta: Alma Larroca

Primera edición: marzo del 2001, Barcelona

Derechos reservados para todas las ediciones en lengua castellana

© Editorial Gedisa
Paseo Bonanova, 9, 1º-1º
08022 Barcelona
Tel. 93 253 09 04
correo electrónico: gedisa@gedisa.com
<http://www.gedisa.com>

ISBN: 84-7432-792-X
Depósito legal: B. 13063/20001

Impreso por: Limpergraf
Mogoda, 29-31, Barberà del Vallès

Impreso en España
Printed in Spain

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada de esta versión castellana de la obra.

En memoria de Jerome Porton

Índice

Agradecimientos	11
Introducción	15
1. Anarquismo y cine: representación y autorrepresión	25
2. Cine, anarquismo y revolución: héroes, mártires y momentos utópicos	73
3. El anarcosindicalismo versus la «rebelión contra el trabajo»	133
4. El cine y la pedagogía anarquista	191
5. La elusiva estética anarquista	247
Índice temático	271

Agradecimientos

Este proyecto se originó en una tesis presentada en el departamento de estudios sobre cine de la Universidad de Nueva York. Mi consejero, Robert Stam, tuvo una generosidad sin límites en su apoyo; muchas veces pareció tener más fe que yo mismo en mi capacidad para completarlo con éxito. Su erudición ejemplar y su actitud optimista siguen constituyendo una gran inspiración. También estoy en deuda con otros miembros de mi comité. Toby Miller leyó el manuscrito con un cuidado extraordinario y tuvo la paciencia de sugerir la forma en que yo podía clarificar algunas afirmaciones confusas. William G. Simon me brindó un estímulo coherente y me hizo sentir la seguridad de que mi decisión de seguir adelante con la tesis no era errónea. La amistad y la solidaridad de Ella Shohat fueron particularmente gratificadoras, en especial porque descubrió de inmediato el paralelo entre mi trabajo y su propia especialización. Estoy agradecido a David E. James por su decisión de actuar como lector; sus perspicaces comentarios resultaron extremadamente útiles y su interés continuado en este proyecto ha sido gratificador.

Mientras estaba investigando para la elaboración de este libro, muchos archiveros cinematográficos, así como numerosos estudiosos anarquistas, y activistas, compartieron con generosidad su tiempo y su conocimiento y me sugirieron la forma en que podía sacar a la luz películas poco conocidas. En una etapa temprana de mi trabajo Howard Besser, extraordinario archivero anarquista, tuvo la generosidad de enviarme un fajo de recortes y de ofrecerme consejos muy útiles. Durante una breve visita que realicé en 1987 al Instituto Internacional de Historia Social de Amsterdam, Rudolph de Jong expresó su interés en mi trabajo y me proporcionó números telefónicos que me permitieron establecer contactos clave, así como fotocopias de importantes artículos y documentos. En Nueva York, el extinto Sam y Esther Dogloff también me brindaron consejos y direcciones antes de una visita mía a España. En Madrid, el personal de la Fil-

moteca española me permitió un acceso ilimitado a su colección de películas de la CNT-FAI. Una vez iniciada la escritura del libro, Erika Gottfried, de la Biblioteca Tamiment (Universidad de Nueva York), llamó mi atención hacia películas específicas y la forma en que era posible localizarlas; ella fue asimismo una fuente universal de información anarquista. Los curadores de la colección de Emma Goldman en la Biblioteca Pública de Nueva York se mostraron amables y serviciales. Si bien nunca conocí personalmente a Pietro Ferrua, sus cartas entusiastas fueron en extremo alentadoras, al igual que mi correspondencia con los estudiosos anarquistas Nunzio Pernicone y Ronald Creagh. Paul Avrich accedió con gentileza a leer el manuscrito; sus comentarios y sugerencias fueron de enorme ayuda. Con el auxilio de Charles Silver del Centro de Estudio Cinematográfico del Museo de Arte Moderno pude proyectar varias importantes películas que son propiedad del MOMA. Max Blechman, el editor de la indispensable *Drunken Boat*, publicó varios ensayos míos en la revista. Candace Falk y Stephen Cole, de los Documentos de Emma Goldman en la Universidad de California, Berkeley, me ayudaron a fechar algunos trabajos cinematográficos de Alexander Berkman. Tuli Kupferberg me invitó a pasar varias tardes examinando cuestiones relacionadas con sus revistas. Kent Jones, Dennis Doros y Andrew Horton me proporcionaron con generosidad copias de películas poco conocidas.

La mayor parte de los cineastas y artistas de vídeo con los que establecí algún contacto se mostraron dispuestos, y hasta entusiasmados, a discutir su obra conmigo. Tuve la suerte de poder realizar entrevistas, personal o telefónicamente, con figuras tan cruciales como Yvonne Rainer, Jean-Luc Godard, Lizzie Borden, Joel Sucher, Clayton Patterson, Ken Loach y Nick Macdonald. En Amsterdam, Hanneke Willemse no sólo accedió a discutir sus cintas grabadas, sino que también me franqueó su libreta de direcciones y me hizo entablar muchos contactos útiles.

Mis colegas de la revista *Cineaste* manifestaron con frecuencia interés en mi obra. Gary Crowds se mostró como un editor identificado conmigo, y me permitió publicar en la revista reflexiones tempranas sobre Vigo y Loach, al tiempo que nunca dejó de facilitarme trozos y grabaciones en vídeo relacionados con aquellos. Gary tuvo también la amabilidad de prestarme muchos fotogramas pertenecientes a los archivos de *Cineaste*. Cynthia Lucia (y su esposo Ray) mostraron una generosidad sin fisuras; ellos me brindaron una asistencia crucial tanto en lo que se refiere a computación como a hospitalidad. Dan Georgakas (quien tiene más que un interés pasajero en el anarquismo y me instó a incluir una sección sobre Angelopoulos), Roy Grundmann y Leonard Quart son colegas que me han dado un apoyo extraordinario.

Varios amigos ofrecieron ayuda intelectual y emocional. En este aspecto tengo una deuda especial con Susan Ryan, Lynne Jackson, Kathy Sagan, Ivone

Margulies, Caroline Sinclair, Gary Lucas, Joel Kanoff, John Stewart, Toby y Bill Peterson, Frank Ukadike, Lee Ellickson y David Segal.

En Verso, Michael Sprinker brindó un apoyo sin fallas; su interés en este proyecto, así como sus constructivas sugerencias editoriales, resultaron invalorable.

Por último, pero en modo alguno menos importante, hubiera sido imposible completar mi trabajo sin el amor y la ayuda de mi madre, Edith Porton, y de mi padre, el extinto Jerome Porton, a quien dedico el libro.

Introducción

El anarquismo nos arrastró por completo porque al mismo tiempo nos exigía todo y nos ofrecía todo. No existía ningún rincón remoto de la vida que dejara de iluminar ... o así nos parecía ... El anarquismo, pleno de contradicciones, fragmentado en variedades y subvariedades, exigía antes que ninguna otra cosa armonía entre hechos y palabras.

Victor Serge,
Memorias de un revolucionario

Además de ser el nombre de un movimiento político, el «anarquismo» constituye un epíteto de larga tradición: un término que conservadores, liberales e izquierdistas moderados pronuncian por igual con un gruñido desdeñoso. No obstante la pertinencia continuada del eslogan «la anarquía no es el caos», que en la Unión Soviética fue revivido por los socialistas antiautoritarios después de la desaparición del stalinismo, la tendencia a acumular calumnias contra los anarquistas es, al menos en parte, el resultado de una amnesia histórica. Resulta demasiado fácil olvidar que los anarquistas compartieron durante mucho tiempo el entusiasmo por la autogestión de la clase obrera que promovió la Primera Internacional, movimiento que se dividió en dos por el prolongado desacuerdo entre bakuninistas y marxistas. Sin embargo, en los años subsiguientes se recreó el énfasis anarquista en la autoemancipación, para incluir mucho más que una promoción de la conciencia proletaria; anarquistas como Emma Goldman y Francisco Ferrer extendieron la indivisibilidad de teoría y práctica a la política sexual, el arte de vanguardia y la pedagogía radical: ámbitos que los ideólogos marxistas

más rígidos desecharon como mera frivolidad o como epifenómenos «superestructurales».

En los años recientes, ciertos estudiosos parecen creer que el anarquismo es una subvariedad del posmodernismo,¹ con lo cual pasan por alto más de cien años de agitación obrera y de luchas revolucionarias. *Cine y anarquismo* intenta demostrar de qué modo esas luchas han sido celebradas y al mismo tiempo ridiculizadas por diversos cineastas. Debe señalarse, con todo, que no se trata de una tarea claramente definida; las referencias ocasionales, en la literatura crítica, a un rubro indefinido llamado «cine anarquista» sólo subrayan la naturaleza del laberinto de definiciones que enfrenta, y a veces atrapa, a críticos e historiadores del cine.² Muchos anarquistas estarían de acuerdo con la afirmación de Horkheimer y Adorno de que el cine corriente –con sus ridículas caricaturas del anarquismo y los anarquistas– demuestra la forma en que el «sistema industrial se instala en la mente de los hombres». Sin embargo, mientras en un grabado del primer capítulo de este libro se detallan los estereotipos de anarquistas que impregnan tanto las producciones insustanciales de Hollywood como el cine artístico europeo, el grueso de este estudio se dedica al vínculo entre la acción independiente de los anarquistas y las películas que no sólo reflejan, sino que a menudo promocionan activamente la resistencia en el lugar de trabajo, la pedagogía anarquista y las insurrecciones antiestatistas. Además, se amplía la definición de «cine anarquista» para incluir el análisis de películas que no han sido realizadas ni producidas por anarquistas; las películas bien intencionadas realizadas por fervientes anarquistas ofrecen a veces menos interés que las obras no anarquistas que, quizá sin proponérselo, condensan en forma brillante la amalgama anarquista de individualismo antinómico y acción directa colectiva. Esta posición estratégica explica las razones por las que se incluye un análisis de *Tout va bien*,* una película hecha por maoístas reconocidos –Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin– que poseen afinidades tangibles con la promoción marxista anarquista y libertaria de la autoemancipación y la acción directa. De modo similar, *La classe operaia va in Paradiso*, del marxista disidente Elio Petri, puede llevarse fácilmente a una interpretación inspirada por los defensores contemporáneos del «antitrabajo», mientras que *High School*, del documentalista liberal Frederick Wiseman, critica la pedagogía autoritaria con un brío que casi se equipara con el lirismo antiautoritario de *Zéro de conduite*, de Jean Vigo.

Puesto que casi todas las introducciones al pensamiento anarquista comienzan con la admisión de que «por su naturaleza proteica, se hace notoriamente difícil»³ efectuar un análisis sistemático, resulta necesaria una breve considera-

* Los títulos de las películas se mencionan en su idioma de origen. En los casos de películas no inglesas ni norteamericanas (p. ej. soviéticas, rusas, algunas alemanas, etc.) que el autor cita en inglés, se mantiene este criterio. [T.]

ción de las tendencias más influyentes del pensamiento libertario de izquierda, a fin de preparar el terreno para la afirmación de que la provocativa herencia de Max Stirner, Pierre-Joseph Proudhon, Mijaíl Bakunin y Peter Kropotkin puede percibirse en una tradición cinematográfica importante.

Antes de que el anarquismo se convirtiera en un movimiento político auténtico a fines del siglo XIX, sus dolores de parto teóricos revelaron un abismo incipiente entre una idea de libertad arraigada en una visión concreta de una nueva sociedad y las variantes extremas de lo que Isaiah Berlin llamó «libertad negativa».⁴ El Estado, sea que lo ensalcen Locke o Lenin, se identifica por lo tanto con la dominación burocrática moderna.⁵ Aun cuando el protagonista de la novela de John Henry Mackay, *The Anarchists: A Picture of Civilization at the End of the Nineteenth Century* [Los anarquistas: Un panorama de la civilización a fines del siglo XIX] es un ejemplo de anarquismo individualista, los anarquistas colectivistas y los anarcocomunistas no tendrían muchos problemas para estar de acuerdo con el esquema del anarquismo que hace el héroe, cuando lo describe como «un sistema de sociedad en el cual nadie perturba la acción de su vecino, donde la libertad no está controlada por la ley, donde no hay privilegios, donde la fuerza no determina las acciones humanas».⁶

Las diversas variedades de anarquismo intentan por todos los medios conciliar los reclamos en apariencia conflictivos de autonomía individual y de lucha colectiva. A pesar de las significativas diferencias entre los anarquistas clásicos, el término superficialmente oximorónico «individualidad comunitaria», que emplea Alan Ritter, nos permite reconocer afinidades entre las connotaciones de la anarquía insertadas en los escritos –y hechos– de Proudhon, Bakunin y Kropotkin.⁷ Además, una tensión productiva entre individualidad y solidaridad comunitaria alimenta la obra fascinantemente contradictoria de dos pensadores a quienes en algunas oportunidades no se considera parte del anarquismo «oficial»: William Godwin y Max Stirner. El opus magnum de Godwin, de fines del siglo XVIII, *Enquiry Concerning Political Justice* [Investigación sobre la justicia política] es una ornamentación extrema de los componentes fundamentales del racionalismo de la Ilustración. A pesar de que Godwin aborrecía la desigualdad económica y creía que la humanidad era perfectible, su credo individualista lo obligó a proclamar que «todo lo que por lo común se entiende con el término cooperación, en alguna medida es un mal».⁸ Las contradicciones que toleró Godwin se manifiestan en una postura teórica más audaz en el egoísmo radical de Stirner –un retoño curiosamente excéntrico del joven hegelianismo⁹– que todavía hoy resulta inquietante para los anarquistas. George Woodcock, por ejemplo, sostiene que Stirner, el más radical de los jóvenes hegelianos del siglo XIX, escribía en un estilo ampuloso e influyó «sólo en unos cuantos grupitos marginales de individualistas»,¹⁰ mientras que Daniel Guérin elogia a Stirner por su prosa «aforística» y vívida, y sostiene que la creencia de Bakunin en una libertad

sin restricciones conserva un residuo stirneriano, no obstante el desprecio bakuniano hacia el «individualismo burgués».¹¹

Para muchos anarquistas Stirner es un inevitable elemento irritante, ya que su entusiasmo por negar la moral burguesa atrae a un gran número de ellos, mientras que su desprecio por los esfuerzos comunitarios huele más a un libertarismo derechista al estilo de Ayn Rand que a la tradición anarquista principal. Hallar vínculos entre la concepción casi monádica de Stirner respecto del individuo, y las posteriores tendencias sindicalistas y anarcocomunistas que dependen de la lucha colectiva, presenta dificultades enormes, aunque no insuperables. Los pánegíricos de Stirner a la individualidad lisa y llana resultaron particularmente indigeribles para muchos socialistas y anarcocomunistas: el mantenimiento de un incómodo equilibrio entre las necesidades a menudo opuestas de lo individual y lo colectivo le creó al anarquismo algunos de sus espinosos dilemas teóricos. La útil distinción de Emma Goldman entre la «individualidad» anarquista y el reaccionario «individualismo tosco —...un intento disfrazado de reprimir y derrotar al individuo y a su individualidad»¹² — preservó con eficacia el núcleo radical de la hostilidad individualista de Stirner hacia el Estado, impidiendo al mismo tiempo que sus sentimientos notoriamente imprecisos cristalizaran en un ditirambo conservador dirigido a la insularidad narcisista. Resulta difícil negar que el anticlericalismo y el desdén por las restricciones morales convencionales que Stirner puso de manifiesto en su diatriba individualista alternativamente fascinadora e irritante, *Der Einzige und sein Eigentum* (conocida en inglés como *The Ego and Its Own*, aunque una traducción más correcta sería *The Unique One and His Property* [El único y su propiedad]), tiene ciertas afinidades con la ira polémica de *Dios y el Estado* de Bakunin o con el ataque de Goldman a la moral sexual convencional. Y el argumento difuso, no lineal, de Stirner, a semejanza del desdén radical por la sistematización que manifestaron filósofos posteriores como Nietzsche y Wittgenstein, *puede ser expoliado con entrega creativa por idealistas y materialistas, por radicales y conservadores*.¹³ Guérin sostiene de manera convincente que el credo individualista de *Der Einzige* contiene de hecho una crítica profética al comunismo autoritario, aun cuando esta interpretación de izquierda libertaria con respecto al egoísmo radical es difícil de conciliar con la afirmación de Stirner de que «no quiere la libertad de los hombres, ni su igualdad, sólo ... el poder sobre ellos».¹⁴

En la obra de activistas y teóricos posteriores, los sentimientos antiburgueses de Stirner se canalizan en una visión positiva: «una estrategia para el cambio que entraña la institución inmediata de alternativas no coercitivas, no autoritarias y descentralistas».¹⁵ Al igual que la obra sobrecogedora de Stirner, la de Pierre-Joseph Proudhon, reconocido por lo general como el primer escritor que utilizó la palabra «anarquía» en un sentido positivo, pone de relieve el hecho de que los «clásicos» anarquistas deben ser utilizados en forma creativa y, sobre todo, se-

lectiva. Quienes adhieren al antiautoritarismo raras veces han considerado los textos anarquistas como una verdad evangélica, y resulta emblemático con respecto a la diversidad anarquista que el modo disperso de teorizar característico de Proudhon inspirara a algunos comentaristas para saludarlo como el padre de la tradición anarquista de la autogestión, mientras que muchos marxistas y algunos anarquistas desearon al «proudhonismo», en el mejor de los casos por considerarlo pequeño-burgués, y en el peor por juzgarlo irreparablemente mancillado por la misoginia y el antisemitismo. En ambos diagnósticos hay algo más que una pizca de verdad, y la mayoría de los comentaristas han reconocido que es muy ardua la tarea de extraer lo que todavía es válido en Proudhon, entre la escoria de sus más descabelladas formulaciones. George Woodcock, Richard Sonn y Peter Marshall califican de paradójico al anarquismo proudhoniano, y E.H. Carr se limita a enunciar lo obvio cuando observa que «las opiniones de Proudhon, como las de Bakunin, se hallaban en perpetua fluctuación».¹⁶

El anarquismo proudhoniano aboga por múltiples agentes de la transformación histórica: pequeños artesanos y propietarios individuales, así como trabajadores industriales. Su defensa del mutualismo gradualista (doctrina que vincula al anarquismo con las actividades de participación de obreros y artesanos en cooperativas descentralizadas) ofrece un agudo contraste con el énfasis subsiguiente en la insurrección anarquista que proclamaron Bakunin, Elisée Reclus y Errico Malatesta. A diferencia de versiones posteriores del anarquismo colectivista y del anarcocomunismo, así como del marxismo, desde luego, los últimos escritos de Proudhon sobre el mutualismo conservan una versión de la economía de mercado y una ideología que consolida los intereses de la pequeña burguesía y del proletariado.

Si a veces el anarquismo de Proudhon parece limitado por su localismo francés, las pasiones revolucionarias mucho más militantes de Mijaíl Bakunin están arraigadas con igual profundidad en las tradiciones radicales rusas del siglo XIX. Como lo deja en claro el magistral *Roots of Revolution* [Raíces de la Revolución] de Franco Venturi, la comprensión de la gran deuda de Bakunin con el populismo ruso del siglo XIX es esencial para entender la que finalmente se convierte en la versión bakuniana de la anarquía. Como el gran liberal Alexander Herzen (cuyo pensamiento tuvo un matiz bastante considerable de antiautoritarismo) y el autoritario populista neojacobino Peter Nikitij Tkajev, Bakunin estaba muy comprometido política y emocionalmente con la tradición rusa de las *obshchina*: comunidades agrarias que, una vez «apartadas de la sociedad feudal de la que formaban parte», podían «convertirse en la base de un orden social fundado en el derecho universal de la humanidad a las necesidades de la vida».¹⁷ La transformación que hizo Bakunin de las *obshchina* o *Mir* (comunidad agrícola) rusas, depuradas de su herencia zarista y transformadas en el ideal de la comuna autónoma, explica su ferviente y no marxista fe en el potencial revolucionario del

campesinado. Con todo, tenía plena conciencia del autoritarismo inherente a las comunidades agrícolas tradicionales, y señalaba que «el poder y la voluntad burocrática arbitraria del Estado son odiados por el pueblo, y la rebelión contra este poder y su voluntad arbitraria constituye al mismo tiempo una rebelión contra el despotismo de la comunidad rural y de las *Mir*». ¹⁸

A diferencia de lo que ocurre con Godwin o Proudhon, el anarquismo de Bakunin es difícil de separar de su activismo revolucionario. Bakunin surge a mediados del siglo XIX como una especie de *Johnny Appleseed* de la rebelión anarquista europea; así presta su apoyo a los alzamientos en Praga en 1848 y en Dresde en 1849 (su participación en la insurrección le valió pasar ocho años en prisiones austríacas y rusas) y difunde sus doctrinas en Italia, Suiza, Francia y, por intermedio de su emisario Giuseppe Fanelli, en España. Bakunin es caricaturizado a menudo como un apóstol de la violencia, y una expresión de su ensayo preanarquista *The Reaction in Germany* [La reacción en Alemania] (1842) —«la pasión por la destrucción es una pasión creativa»— se cita con excesiva frecuencia como un principio anarquista, antes que como un prolegómeno a una visión más constructiva del federalismo descentralizado: «una agrupación libre de individuos en comunidades, de comunidades en provincias, de provincias en naciones y por último de naciones en estados unidos, primero de Europa y luego del mundo entero». ¹⁹ La disparidad entre un concepto anarquista de la revolución social y variedades de radicalismo supuestamente más pragmáticas se hizo más aguda durante los debates Marx-Bakunin en la Asociación Obrera Internacional (llamada por lo común la Primera Internacional). Los comentaristas anarquistas consideran el cisma cada vez mayor entre Marx y Bakunin durante la década de 1870 como la primera andanada en la batalla entre «el socialismo anarquista y el socialismo de Estado», ²⁰ mientras que los detractores de Bakunin insisten en que sus advertencias con respecto al potencial jerárquico de la teoría marxista están manchadas por «una sobreestimación en cuanto a la potencia de la voluntad revolucionaria entre los niveles más bajos de la sociedad y los marginados». ²¹ Marx pensaba que el futuro del socialismo residía en la fuerza de un proletariado industrial avanzado en los países, sobre todo Inglaterra y Alemania, que habían sobrellevado un desarrollo capitalista en gran escala. Para muchos historiadores, empero, la síntesis bakuniana de los intereses del proletariado, el campesinado y los llamados elementos desclasados que menospreciaba Marx, aguarda las obras de Frantz Fanon. ²² La escisión dentro de la Primera Internacional preparó el terreno para una serie de continuas polémicas entre los anarquistas, quienes pensaban que el marxismo estaba condenado a sucumbir ante la Escila del parlamentarismo tibio o ante la Caribdis del socialismo totalitario, y los marxistas, en cuya opinión el entusiasmo anarquista por la revolución social era una estúpida preocupación voluntarista que dejaba de lado las realidades económicas.

Bakunin no conoció nunca a Peter Kropotkin, el último gran representante del anarquismo clásico, pero el colectivismo bakuniano y el comunismo anarquista de Kropotkin están ligados íntima y hasta simbióticamente. La caricatura de Bakunin como un devoto antiintelectual de la violencia, y la de Kropotkin como un santo proponente de la cooperación armoniosa, se han desvanecido en forma gradual a la luz de los conocimientos posteriores. Aun cuando la reputación póstuma de Kropotkin remite a una antipatía hacia la violencia, durante su pertenencia juvenil al Círculo Bakuninista Chaikovsky, reflexionó sobre la eficacia de las rebeliones campesinas y moderó su oposición al terrorismo con la salvedad de que puede ser útil en «casos excepcionales, cuando brinda un gran estímulo para el despertar revolucionario de las masas».²³ La crítica posterior a un «colectivismo doctrinario... que sólo contemplaba la colectivización de los medios de producción» y la subsiguiente adhesión a una idea comunitaria que promovía la «socialización de toda la riqueza»,²⁴ puede considerarse un ensanchamiento, antes que un rechazo categórico, de la tradición bakuniana.

Kropotkin, aún hoy recordado ante todo por su contribución a la teoría y la práctica anarquistas, fue igualmente renombrado durante su vida como geógrafo y zoólogo. Sus incursiones en la teoría anarquista se incrementaron a menudo con investigaciones científicas auxiliares, y la esencia de lo que podría llamarse la antropología filosófica de Kropotkin está condensada en su erudita refutación del darwinismo social, *Mutual Aid* [Ayuda mutua]. La tesis de *Mutual Aid* no sintoniza, sin duda alguna, con la teoría política contemporánea, por cuanto en última instancia implica que la cooperación, eje del anarcocomunismo kropotkiniano, está enraizada biológicamente en la especie humana, a pesar de una tensión igualmente vital de despiadada competencia que, desde luego, con frecuencia ha culminado en la guerra. La «ayuda mutua» es situada dentro del reino animal, ensalzada como la base de la armonía entre los miembros de las sociedades preindustriales (llamadas «salvajes», un calificativo que incluso utilizaron los radicales en 1902), y saludada como el impulso para las redes de guildas y federaciones cooperativas de la ciudad medieval. Sería fácil reírse de la visión de Kropotkin considerándola una inversión ingenuamente esencialista de la tradición hobbesiana, y su adhesión a un punto de vista inflexiblemente optimista sobre la naturaleza humana merece un trato escéptico en una época en la cual se supone con frecuencia que el concepto mismo de naturaleza humana está agonizando.²⁵ Pero aun si se considera deficiente la síntesis de filosofía e historiografía que realiza *Mutual Aid*, buena parte de la teoría social de Kropotkin, en particular *La conquista del pan* y *Campos, fábricas y talleres*, refleja una aproximación eminentemente práctica a la producción agrícola e industrial descentralizada.²⁶

La escisión de la izquierda anarquista, que en algunos aspectos recuerda a la balcanización del marxismo, ha llevado naturalmente a una considerable cantidad de disenso intestino. Sin embargo, las tensiones entre el anarquismo individualista,

el anarcosindicalismo y el comunismo anarquista traen a la mente los «parecidos de familia» que según Wittgenstein vinculan las prácticas lingüísticas y sociales dispares a las cuales llama juegos de lenguaje: «una complicada red de similitudes que se superponen y se entrecruzan».²⁷ En películas muy importantes, documentales y de vanguardia, pueden encontrarse huellas de todas esas subvariedades anarquistas. Se ha intentado definir el modernismo o el vanguardismo como elecciones estéticas intrínsecamente anarquistas,²⁸ pero *Land and Freedom* de Ken Loach, a pesar de su estética realista y los lazos de su guionista con el trotskismo, es parte de la tradición cinematográfica anarquista con igual derecho que una película surrealista incendiaria tal como *L'Âge d'or* de Luis Buñuel. *Cine y anarquismo* no propone una división maniquea entre estilos «retrógrado» y «progresista» de realizar películas. Aun cuando el primer capítulo comienza con un análisis de la confusión ideológica que permite a ciertos directores reducir el anarquismo a unos cuantos estereotipos singulares, este estudio se interesa sobre todo en las películas que exploran y promueven la actividad independiente del anarquismo.

Notas

1. Véase, por ejemplo, John McGowan, *Postmodernism and its Critics* (Ithaca, NY y Londres, Cornell University Press, 1991). McGowan, refiriéndose ante todo a los pensadores posestructuralistas, identifica al anarquismo exclusivamente con la «libertad negativa».

2. Véase Pietro Ferrua, *Anarchists in Films* (Portland, OR, First International Symposium on Anarchism, 17-24 de febrero de 1980). Véase también el folleto *Cinéma et anarchie*, de edición colectiva, el cual contiene breves artículos sobre muchas películas, desde la época del cine mudo hasta el pasado reciente, que presentan a protagonistas anarquistas (Ginebra, Centre International de Recherches sur l'Anarchisme (CIRA), 1984). Debo señalar que esos folletos contienen material de gran valor para los estudiosos; yo obtuve de ellos un enorme beneficio. Para un estudio del «cine anarquista» (aunque el término nunca se define con precisión), centrado en las películas de Buñuel, Vigo y Franju, véase Alan Lovell, *Anarchist Cinema* (Londres, Peace News, 1962).

3. Esta observación pertenece a la introducción de la obra de David Goodway (comp.), *For Anarchism: History, Theory and Practice* (Londres y Nueva York, Routledge, 1989), p. I. En forma similar David Miller, un defensor socialdemócrata del socialismo de mercado, quien no simpatiza con la mayoría de los objetivos anarquistas, confiesa que «de todas las ideologías principales que debe enfrentar el estudiante de política, el anarquismo ha de ser una de las más difíciles de precisar». Véase su *Anarchism* (Londres, J. M. Dent, 1984), p. I.

4. Para una definición de la «libertad negativa», véase Isaiah Berlin, *Four Essays on Liberty* (Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1969), pp. 122-131.

5. Véase, por ejemplo, Peter Skalník (comp.), *Outwitting the State* (vol. 7 de la Political Anthropology Series, Nueva Brunswick, NJ, Transaction Publishers, Rutgers University, 1989). En una reseña de este libro, Neal Keating resume una perspectiva anarquista contemporánea al afirmar que «históricamente el Estado es menos la acumulación inevitable de alguna clase de pro-

ceso casi místico de evolución, y mucho más la aberración ocasional que interfiere en miles de años de interacciones humanas por lo demás no alienadas». Véase «Outwitting the State Takes a Different Kind of Power», de Keating, en *Anarchy: A Journal of Desire Armed* (n.º 33, verano de 1992), p. 15.

6. John Henry Mackay, *The Anarchists: A Picture of Civilization at the End of the Nineteenth Century*, trad. George Schumm (Boston, MA, Benjamin R. Tucker, 1891), p. 131.

7. Alan Ritter, *Anarchism: A Theoretical Analysis* (Cambridge, Cambridge University Press, 1980), p. 28.

8. William Godwin, *Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Modern Morals and Happiness* (Harmondsworth y Nueva York, Penguin, 1976), p. 758.

9. David McClellan sostiene que «Stirner tomó como base las opiniones de Hegel y luego desarrolló su propia filosofía criticando todo lo que era positivo en los críticos de Hegel: Bauer, Feuerbach y Marx, cuyo juicios, según Stirner, nunca habían llegado lo suficientemente lejos. El hegelianismo llegaba así a su término: Stirner usó sólo la forma, y no el contenido, del sistema hegeliano y, como todos los jóvenes hegelianos, estaba fascinado por la dialéctica». Véase McClellan: *The Young Hegelians and Karl Marx* (Aldershot, Gregg Revivals, 1969), p. 119.

10. George Woodcock, *Anarchism, A History of Libertarian Ideas and Movements* (Cleveland y Nueva York, The World Publishing Co., 1962), p. 105.

11. Daniel Guérin, *Anarchism*, trad. Mary Klopfer (Nueva York y Londres, Monthly Review Press, 1970), pp. 27-33.

12. Goldman está citada en Bonnie Haaland, *Emma Goldman: Sexuality and the Impurity of the State* (Montreal y Nueva York, Black Rose Books, 1993), p. 83. Véase también el ensayo de Goldman «The individual, society, and the state», en Alix Kates Shulman (comp.), *Red Emma Speaks: An Emma Goldman Reader* (Nueva York, Schocken Books, 1982), pp. 109-123.

13. Gilles Deleuze aclama a Stirner por penetrar «hasta la verdad de la dialéctica en el título mismo de su gran obra: *El Único y su propiedad*». Véase *Nietzsche and Philosophy*, de Deleuze, trad. Hugh Tomlinson (Nueva York, Columbia University Press, 1983), p. 160. Véase también el respetuoso tratamiento de Jacques Derrida a Stirner en *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trad. Peggy Kamuf (Routledge, Nueva York y Londres, 1994).

14. Max Stirner, *The Ego and Its Own*, editado por David Leopold (Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1955), p. 281. [*El Único y su propiedad*].

15. John Clark, *The Anarchist Moment: Reflections on Culture, Nature, and Power* (Montreal, Black Rose Books, 1984), p. 127.

16. E. H. Carr, *Michael Bakunin* (Londres, Macmillan, 1937), p. 131.

17. Franco Venturi, *Roots of Revolution*, trad. Francis Haskell (Nueva York, Grosset & Dunlop, 1966), p. 4.

18. Sam Dolgoff (comp.), *Bakunin on Anarchism* (Montreal, Black Rose Books, 1980), p. 349.

19. Bakunin está citado en Julius Braunthal, *History of the International 1864-1914*, trad. Henry Collins y Kenneth Mitchell (Londres, Thomas Nelson, 1966), p. 139. Véase también el análisis de los debates internos de la Primera Internacional en *Marxism: An Historical and Critical Study*, de George Lichtheim (Nueva York, Columbia University Press, 1964), pp. 100-111.

20. J. Frank Harrison, *The Modern State: An Anarchist Analysis* (Montreal, Black Rose Books, 1983), p. 77. Harrison cree que esas «dos tendencias en la I.W.A fueron «simplísticamente» caracterizadas «como un conflicto entre Bakunin y Marx». Sostiene que sus «objetivos generales eran los mismos: la destrucción de la propiedad, la explotación, y el estado ... sus diferencias atañen a la cuestión de la táctica». Véase también Brian Morris, *Bakunin: The Philosophy of Freedom* (Montreal, Black Rose Books, 1993).

21. Paul Thomas, *Karl Marx and the Anarchists* (Londres y Boston, MA, Routledge & Kegan Paul, 1980), p. 341. Thomas toma partido en forma coherente por Marx, contra una serie de críticos anarquistas.

22. Paul Avrich, por ejemplo, sostiene que *The Wretched of the Earth*, «con su visión maniquea de los despreciados y rechazados surgiendo de las profundidades para exterminar a sus opresores coloniales, suena como si se lo hubiera extraído de las obras de Bakunin». Véase *Anarchist Portraits*, de Avrich (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1988), p. 7. Arif Dirlik se refiere a cómo el radicalismo chino de comienzos del siglo XX recibió la influencia del anarquismo. «El marxismo, con su preocupación por el proletariado, tenía su punto débil en lo que toca al campesinado e ignoraba al 80% de la población del mundo». Véase la obra de Dirlik *Anarchism in the Chinese Revolution* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1991), p. 238.

23. Kropotkin está citado en la introducción de Martin A. Miller a P. A. Kropotkin, *Selected Writings on Anarchism and Revolution* (Cambridge, MA, MIT Press, 1970), p. 24. Recientes estudios críticos y biográficos sobre Kropotkin han enriquecido nuestro conocimiento de su inmersión en las mismas corrientes *narodnik* que animaron el desarrollo temprano de Bakunin. Véase Martin A. Miller, *Kropotkin* (Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1976); y Caroline Cahm, *Peter Kropotkin and the Rise of Revolutionary Anarchism: 1873-1886* (Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1989).

24. Cahm, *Peter Kropotkin*, p. 61.

25. Para una consideración del papel de la naturaleza humana en la teoría anarquista clásica, véase Peter Marshall, «Human Nature and Anarchism», en Goodway (comp.), *For Anarchism*, pp. 128-149.

26. Después de la muerte de Kropotkin, Errico Malatesta criticó a su ex mentor por su materialismo científico «rígurosamente mecánico». Véase «Peter Kropotkin-Recollections and Criticisms of an Old Friend», incluido en la antología de Vernon Richards (comp.), *Malatesta: Life and Ideas* (Londres, Freedom Press, 1977), p. 264.

27. Tomado del análisis que realiza Anthony Kenny sobre los juegos de lenguaje en *Wittgenstein* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1973), p. 163.

28. En fecha reciente David Weir ha sostenido que el modernismo representa la realización estética de la agenda política anarquista. Véase Weir, *Anarchy and Culture: The Aesthetic Politics of Modernism* (Amherst, University of Massachusetts Press, 1997).

1

Anarquismo y cine: representación y autorrepresentación

El cine y el «peligro anarquista»

No es en modo alguno sorprendente que los historiadores convencionales hayan marginado al anarquismo: pocas veces ha sido tan adecuado el clisé de «ocultado a la historia». Con frecuencia los historiadores redujeron la historia anarquista a una serie de lugares comunes estériles, y sería necio esperar que los realizadores cinematográficos se apartaran de los estereotipos y verdades a medias que condimentan textos aparentemente acreditados, pertenezcan a escritores sin duda conservadores o estimables historiadores marxistas como Eric Hobsbawm.¹ Antes de dedicarnos a películas históricas dotadas de matices, que responden a la exhortación de Robert Rosenstone de «interrogar el pasado para beneficio del presente, creando un mundo histórico lo bastante complejo para que desborde de significados, de modo que esos significados sean siempre múltiples»,² se hace inevitable la tarea de ocuparse de películas cuya visión del anarquismo muestra una falta de sutileza a menudo irrisoria.

Desde la «temprana cinematografía» hasta la contemporánea, la demonización de los protagonistas anarquistas resulta evidente en películas realizadas tanto por autores comerciales de poca monta como por otros dotados de una sensibilidad menos común. Pero, de un modo análogo a lo que ocurre en los análisis de estereotipos de grupos étnicos y raciales presentados en películas, un «binarismo» que sólo piensa en términos de imágenes positivas y negativas impide transmitir las fluctuaciones históricas y estéticas que determinan la forma en que se constituyen los estereotipos.³ Por caminos muy similares a los que sigue Bryan Cheyette cuando bosqueja las «construcciones de “el judío”» en la literatura y la sociedad inglesas, los ineptos y a veces irrisorios esfuerzos para describir a

los anarquistas en la pantalla «terminaron en una variedad apabullante de representaciones contradictorias y sobredeterminadas». ⁴ Y, haciéndose eco de las tipologías racistas de los afronorteamericanos que Henry Louis Gates Jr. ⁵ menciona en detalle, las descripciones maliciosas de los anarquistas colindaron a menudo con los discursos supuestamente racionales de la ciencia y la razón que nos legó la Ilustración, o no fueron desalentadas por ellos. Al igual que las llamadas «razas atávicas», estigmatizadas por eugenistas y criminólogos –los irlandeses, judíos, desocupados, delincuentes y locos– ⁶ la vasta mayoría de los anarquistas en las películas comerciales es asociada con la irracionalidad y la violencia.

Desde que el anarquismo apareció como una filosofía política tangible, los anarquistas han denunciado el ultraje ante los intentos de sus enemigos, en el sentido de convertirlos en el estereotipo de los renegados irracionales y violentos. La afligida observación de Marcus Graham de que «según la descripción de los mercenarios intelectuales del capitalismo, la filosofía del anarquismo» puede reducirse a «asesinar, arrojar bombas y ejercer la violencia», ⁷ tipifica el enojo frecuentemente expresado por muchos de sus camaradas, aun cuando las descargas verbales de fusilería de poco han servido para contrarrestar la imagen popular de los anarquistas como impetuosos exaltados. Las películas han evocado con frecuencia al terrorista anarquista barbado, por lo general de origen extranjero, como la quintaesencia del agente del caos. Con todo, la fascinación de las muchas descripciones cinematográficas de protagonistas anarquistas, así como de películas tan sólo sazonadas con breves pero sugestivas alusiones al anarquismo, estriba en su capacidad para ofrecer una imagen, captada en una sala de espejos, de las angustias políticas y sociales comunes. En *Cops* (1922), una bomba que un anarquista hirsuto y vestido de negro arroja inadvertidamente en el vehículo de Buster Keaton, tiene un paradójico doble filo: la película participa de la demonización habitual del terrorismo anarquista y al mismo tiempo permite que el ingenioso Buster perturbe, sin darse cuenta, la paz de un desfile al que asiste toda una legión de policías y de acartonados dignatarios. ⁸ De modo similar, al paradigmático magnate periodístico de *Citizen Kane* (1941) no se le ocurre, para difamar a un hombre sospechoso de asesinato, un epíteto más abyecto que el de «anarquista», aun cuando el público tiene conciencia simultáneamente de que la propia falta de escrúpulos de Kane anula su capacidad para formular juicios políticos razonables. Como ocurre en muchas películas, el carácter odioso del acusador excede al escozor de la acusación.

Esta especie de doble visión se puede observar de modo especial en películas alegóricas que se refieren a períodos de represión política o fueron producidas en el transcurso de ellos. Por ejemplo, en *Terra em Transe* (1967) del cineasta brasileño Glauber Rocha, la condena de «anarquista» que pronuncian los enemigos del protagonista, Paulo Martins, es más una acusación a los adversarios populistas reaccionarios y neofascistas –y ex aliados– del torturado héroe, que al

propio anarquismo. En una veta paralela, durante el cine soviético de transición de los años de la *glasnost*, el autoritarismo del socialismo de Estado comenzó a sufrir un debilitamiento por obra de algunos directores influyentes. Esto resulta especialmente patente en el caso de *Repentance* (1986), de Tengiz Abuladze, una película en la cual Varlam Aravidze, el alcalde dictatorial y sucedáneo de Stalin apenas disimulado, ataca a un artista llamado Baratoli tachándolo de «anarquista» cuya obra constituye una «mancha vergonzosa» para la cultura soviética; en este contexto «anarquismo» resume toda la variedad de opciones estéticas y políticas que el stalinismo había tratado de borrar. De manera mucho menos concentrada, la decisión de darse el calificativo de anarquista, por parte de un viejo e impulsivo ladrón de bancos llamado José, en *Caballos salvajes* (1995), constituye una crítica implícita a la represión asesina que muchos ciudadanos argentinos sufrieron durante el gobierno de la junta militar. Algunas veces lo que parece ser una referencia poco seria al anarquismo tiene implicaciones de más largo alcance. El padre bondadoso, en la adaptación realizada por Clarence Brown de la obra *Ah, Wilderness* de Eugene O'Neill, que provoca a su hijo levemente rebelde con el rótulo de «anarquista» sirve como un sutil recordatorio de que el dramaturgo tenía una relación muy íntima con importantes anarquistas como Emma Goldman e Hippolyte Havel. La familiaridad de O'Neill con el anarquismo, encubierta con humor en *Ah, Wilderness*, es notable en *The Iceman Cometh* (1940) y en la fiel adaptación cinematográfica de John Frankenheimer (1973): el melancólico Larry Slade se inspiró fuertemente en el anarquista individualista Terry Carlin, y el nervioso bohemio Hugo Kalmar es una caricatura bastante desagradable de Hippolyte Havel.⁹

A diferencia de O'Neill, la mayoría de los realizadores cinematográficos ofrecen versiones deshistorizadas del anarquismo, las cuales nutren a agendas específicas que guardan poca relación con la realidad histórica. Es importante recordar, de todos modos, que las imágenes hiperbólicas de los terroristas anarquistas, notables tanto en el cine de Hollywood como en el europeo desde las primeras obras de Edwin S. Porter y D. W. Griffith hasta las películas en apariencia más elaboradas de cineastas europeos como Claude Chabrol y Bertrand Tavernier, no existen en un vacío. Por este motivo se hace necesaria una breve disgresión histórica para explicar la perdurable fuerza del anarquista homicida, de mirada salvaje, como un estereotipo cinematográfico popular.

Una serie de acontecimientos ocurridos en las postrimerías del siglo XIX, inadecuadamente entendidos, siguen alimentando opiniones distorsionadas sobre el anarquismo y los anarquistas. Las fuentes más poderosas de la literatura y el cine antianarquistas residen probablemente en dos traumas interrelacionados de la época señalada, que resuenan aún en nuestro tiempo: la breve pero espectacularmente infortunada alianza de Bakunin y Sergei Necaev en 1869-70 y, unos años más tarde, la popular tergiversación de la doctrina de Malatesta y Paul

Brousse sobre la «propaganda mediante la acción»,¹⁰ como una forma de justificar los actos aleatorios de terror.

Pocos incidentes en la historia del anarquismo hicieron tanto por mancillar su reputación como el coqueteo del envejecido Bakunin con el tipo de violencia revolucionaria preconizada por el joven Necaev, una aventura ideológica que el revolucionario mayor lamentó luego amargamente. Sean exponentes del liberalismo, del marxismo o del anarquismo, varios estudiosos como Franco Venturi, Isaiah Berlin, Paul Avrich y E.H.Carr,¹¹ están de acuerdo en que Necaev combinó el vigor conspirativo del jacobinismo y el nihilismo rusos con una devoción a su causa inquebrantable y hasta apocalíptica. En gran medida (y por cierto este hecho no ha dejado de ser mencionado, tanto por los estudiosos conservadores como por los radicales), este tipo de política ascética resurgió en los cuadros de elite del siglo XX, con las formaciones de grupos extraparlamentarios tales como el *Weather Underground* y las Brigadas Rojas.¹² Además, la determinación de Necaev en el sentido de erradicar y en caso necesario exterminar a los enemigos reales o imaginados huele más a protostalinismo que a anarquismo genuino. El credo espeluznantemente simple de Necaev está condensado en su panfleto «Catecismo de un revolucionario» y ni siquiera su biógrafo, Philip Pomper, puede decidir en qué medida Bakunin hizo una contribución a este documento, con su «retórica sanguinaria» y su extraña oscilación entre las ideas «anarco-populistas» y las «jacobino-conspirativas».¹³

La controversia que rodea las exhortaciones a la acción directa y a la «propaganda mediante la acción» es mucho más intrincada y tiene connotaciones mucho más amplias que las cuestiones estrechas planteadas por el caso Bakunin-Necaev. La propaganda mediante la acción –el mandamiento de combinar la retórica incendiaria con actos concretos– fue materia de discusión para los anarquistas durante la era de la Primera Internacional, y una opción estratégica que siguió debatiéndose entre ellos durante el siglo XX. Para los defensores serios como Bakunin y Malatesta, la propaganda mediante la acción no entrañaba actos arbitrarios o aislados de terrorismo, sino que estaba ligada a una creencia programática en la insurrección, destinada a inspirar una revolución social sin reparo alguno. Hacia el final de su vida Malatesta resumió la propaganda mediante la acción como la creencia en que actos revolucionarios cuidadosamente orquestados podían servir de catalizadores para que «las masas trabajadoras se lanzaran contra la burguesía y tomaran posesión de la tierra, las fábricas y todo lo que producían con su esfuerzo y que les había sido robado».¹⁴ El fracasado intento que realizaron en 1877 Malatesta y su compatriota Carlo Cafiero para provocar una insurrección entre los campesinos de Campania resultó decisivo.¹⁵ Si bien Malatesta continuó creyendo que «la violencia anarquista es la única violencia que puede justificarse... que no es criminal»,¹⁶ dedicó el resto de su vida a las bases de la organización anarquista de la clase obrera.

El abandono de los intentos de fomentar las insurrecciones campesinas mediante la violencia estratégica se explora con atribulada ironía en *San Michele aveva un gallo* (1971), de Paolo y Vittorio Taviani. La película de los Taviani, estrenada en un momento en que la violencia extraparlamentaria convertía en paria a la extrema izquierda italiana, para los parlamentarios tanto comunistas como conservadores y liberales, examina el aislamiento literal –y psicológico– de un «internacionalista» del siglo XIX, Giulio Manieri, quien comprende gradualmente que su adhesión a la propaganda mediante la acción no ha conducido a una revolución campesina en gran escala. Buena parte de la película detalla los diez años que Manieri pasa en la prisión, pero el desventurado altruista se encuentra más solo aun cuando finalmente sale de su celda, para enterarse de que sus viejos camaradas creen ahora que una fe romántica en la violencia revolucionaria está mal orientada y se autodestruye.

Daniel Guérin sostiene que el énfasis creciente puesto en la propaganda mediante la acción a fines del siglo XIX se originó en un prolongado desgaste dentro del movimiento de la clase obrera.¹⁷ A medida que se desvanecía el recuerdo de la Comuna de París, la imaginación popular comenzó a identificar con el anarquismo per se actos aislados de terror cometidos por individuos que tenían vínculos leves, y muchas veces inexistentes, con el movimiento. El público se convenció de que el anarquismo constituía sólo el detalle de los asesinatos del zar Alejandro II, el presidente francés Carnot, el rey Umberto de Italia y el presidente McKinley de los Estados Unidos, así como de los ataques esporádicos a civiles por parte de pseudoanarquistas desquiciados como Emile Henry y Ravachol (*nom de guerre* de François-Claudius Koenigstein). Teniendo en cuenta este estallido de difamación inspirado por interpretaciones poco convencionales de la propaganda mediante la acción, no sorprende que Octave Mirbeau escribiera que «un enemigo mortal del anarquismo no hubiera actuado mejor que Emile Henry cuando arrojó su inexplicable bomba en medio de pacíficas personas anónimas»¹⁸ en el Café Terminus de París. André Breton elogió el acto de Henry, calificándolo de «magnífica expresión de rebeldía individual». Si bien esta afirmación típicamente provocativa nos recuerda la esperanza de Buñuel de que *Un chien andalou* (1929) fuera recibida como una «incitación apasionada al asesinato», ejemplifica también una tendencia romántica común a asociar al anarquismo con gestos grandilocuentes, aunque insensatos.¹⁹

A pesar de la tradición anarquista norteamericana autóctona de Josiah Warren y Benjamin Tucker, entre otros, la llegada de fogosos anarquistas europeos a las costas de los Estados Unidos inició el primer movimiento en gran escala que, como era de prever, inspiró una vehemente reacción adversa. Johann Most, el anarquista alemán que llegó a Estados Unidos en 1882, fue descrito como «el militante social más vilipendiado de su época»,²⁰ y su defensa apocalíptica de la conflagración social lo convirtió en uno de los más notables cucos radicales de

su tiempo. Aun cuando Most se transformó en el anarquista típico desde la perspectiva de los norteamericanos condicionados para temblar cuando se lo mencionaba, su encaprichamiento melodramático con la destrucción llevó finalmente a Emma Goldman a rechazarlo por su evidente autoritarismo. Alexander Berkman, amante de Goldman durante muchos años, insistía en que el asesinato de los tiranos no era sólo legítimo, sino necesario. Era también un profesional sincero, aunque reconocidamente inepto, de la violencia revolucionaria: su intento fallido de asesinar a Henry Clay Frick, el presidente de Carnegie Steel cuyo odio hacia el radicalismo de los trabajadores tuvo como resultado la muerte de diez huelguistas en su planta de Homestead, Pennsylvania, fue uno de los ejemplos más ardientes de la propaganda mediante la acción. La conclusión de Richard Drinnon en cuanto a que Goldman y Berkman «trataron en forma insensata de aplicar las tácticas revolucionarias rusas directamente a los problemas estadounidenses»²¹ parece indiscutible, aun cuando el sensible y erudito Berkman no tenía casi nada en común con la morbosa caricatura del terrorista anarquista alimentada por la prensa amarilla.

No es sorprendente que la visión de la violencia anarquista por parte del cine comercial no hiciera distinguos entre el lanzamiento inútil de las bombas de Henry y los atentados cuyo fundamento eran los principios de anarquistas como Berkman. La mayoría de los directores de principios del siglo XX parecen suscribir en forma intuitiva la opinión de Félix Dubois de que los anarquistas —«hombres cuyo objetivo es el aniquilamiento de todas las instituciones sociales existentes»— sufrían literalmente de daño cerebral.²²

Este crudo reduccionismo genético, tan irrisorio, es evidente en la recreación francamente dramática, *Execution of Czolgosz, with Panorama of Auburn Prison* (1901), realizada por Edwin S. Porter. Leon Czolgosz, cuya ejecución se conmemora en la película de Porter, asesinó al presidente McKinley en 1901, durante la visita del jefe de Estado a Buffalo. Czolgosz es lo que los periodistas se deleitan en llamar un anarquista autodeclarado; su conocimiento del anarquismo parecía limitado y se pretendía que había disparado a McKinley para demostrar a la comunidad anarquista que no era un espía de la policía. Musser señala que «las ejecuciones, que algunos estadounidenses de principios del siglo consideraban todavía una forma de entretenimiento, habían sido temas populares de las películas durante la etapa novedosa del cine».²³ La lenta y pesada descripción de Musser con respecto a la estructura narrativa de la película no logra transmitir, empero, el hecho de que esta recreación de la electrocución de un odiado anarquista estaba impregnada de un valor peculiarmente catártico, en tanto reavivaba el gozo de los estadounidenses ante una imagen del peligro anarquista extinguido. La última toma de la película, con su gráfica descripción de la agonía mortal de Czolgosz, no satisfacía sólo el sadismo compartido de un público ansioso, en tanto presenciaba la recreación que realizaba Porter de una eje-

cución pública. Este temprano docudrama conmemora, con truculento olfato cinematográfico, la muerte de un hombre que inspiró una histeria masiva: todos «los extremistas fueron considerados instantáneamente culpables de un enorme y perverso crimen».²⁴ El crimen de Czolgosz se convirtió en motor de una ola de vigilancia parapolicial que incluyó el arresto de Emma Goldman, el alquitranado y emplumado de un pastor moravo que criticó desde el púlpito la demagogia de McKinley, y el casi linchamiento de uno de los editores del *Freie Arbeiter Stimme*. La película de Porter es una macabra sepultura de esta fase en la sed de sangre antirradical vigente en Estados Unidos.

Muchas películas posteriores, la mayoría de ellas perdidas aun cuando quedan resúmenes de sus argumentos en publicaciones especializadas como *Moving Picture World*,²⁵ se deleitaron pintando a los anarquistas como renegados extranjeros tiradores de bombas. Una de las películas más famosas que ha quedado, *The Voice of the Violin* (1909) de Griffith, ejemplifica la desagradable mezcla de paranoia política y empalagoso sentimentalismo que impregna a la mayoría de esos filmes. Estrenada un año después de lo que se llamó «el pánico anarquista de 1908»,²⁶ la película explora las dificultades económicas de Herr von Schmitt, un alemán emigrado apacible aunque empobrecido, que da clases de violín para subsistir, pero a quien sus desaliñados compañeros embaucan para que se convierta en un saboteador anarquista. Los anarquistas de la película de Griffith son en esencia precursores más rabiosos y descuidados de los hacedores liberales del bien, que continuará ridiculizando en *Intolerance* (1916). Cuando Von Schmitt se da cuenta de que se le ha encargado arrojar una bomba a la familia de una joven bella y rica que antes había rechazado sus insinuaciones, lamenta de manera mágica los errores de su resentimiento de clase y salva la situación con un rescate de último momento típico de Griffith. No viene al caso insistir en que «la película parece tener una motivación comercial antes que política, ya que capitalizaba el difundido temor a las legiones de anarquistas tirabombas que en esa época evocaba la prensa popular».²⁷ Si bien es obvio que Griffith plagia los estereotipos anarquistas para conseguir un melodrama vehemente, también es cierto que la película refleja una concepción del anarquismo corriente a principios del siglo XX, según la cual se trata de una extraña forma de plaga depravada y muchas veces criminal. Cesare Lombroso, para citar el caso más notorio, estaba convencido de que la «impulsividad» y el «amor por las orgías» eran vicios anarquistas, en especial porque «entre los anarquistas existía un número mayor de lunáticos y suicidas indirectos ... que entre los delincuentes comunes».²⁸

Como la jerarquía de las pasiones de Griffith impone que el amor romántico siempre debe tener primacía sobre la política, su crédulo héroe puede desprenderse justo a tiempo de la demencia anarquista. No debe sorprender que Griffith tuviera poco interés en los desacuerdos entre anarquistas, marxistas y

demócratas sociales. Como observa Kevin Brownlow, «el socialismo y el anarquismo eran objeto de confusiones, intencionadamente por parte de la prensa y sin intención por parte del público».²⁹ Una crítica de la película, en 1909, afirmaba que Von Schmitt «se convence de las doctrinas de Karl Marx, el promotor de los principios comunistas del socialismo que ... bajo el control de los espíritus intemperantes se transforma en anarquía absoluta».³⁰ Su afición a los artilugios del melodrama, sin embargo, le permitió conceder la redención secular a los individuos que estaban dispuestos a renunciar a esta forma virulenta de la demencia política. El miedo de Griffith frente a la rebelión anarquista fue la contrapartida, en la cultura popular, de un horror intelectual por las masas irracionales, cuyo mejor ejemplo es *La psicología de las masas* de Gustave Le Bon (1895). Este odio visceral por los *hoi polloi* se transforma en una teoría más sofisticada de la «circulación de las elites» en la obra de Vilfredo Pareto, Gaetano Mosca y Robert Michels.

Las series sobre crímenes de Louis Feuillade nunca se refieren específicamente a la violencia anarquista francesa, aunque varios comentaristas han considerado la fascinación que siente el director conservador monárquico por el *demi-monde* criminal como encubiertamente anarquista; el comentario de la voz en off en la serie documental de Noel Burch *What Do Those Old Films Mean?*, volumen cuatro, 1987, afirma abiertamente que «el espíritu del anarquismo anida en el corazón de las primeras series de Feuillade». El historiador André Salmon, inspirado sin duda por la novela de Marcel Allain y Pierre Souvestre que dio origen al *Fantômas* (1913-14) de Feuillade, evocó al consumado criminal paradigmático de la pantalla y la literatura para la escenografía de su estudio sobre los anarquistas franceses «ilegales», entre ellos la notoria «banda de Bonnot».³¹ La banda de Bonnot, que tomó su nombre de Jules Bonnot y se hizo notable por haber atraído al joven Victor Serge (conocido entonces como Victor Kibalchich) en calidad de seguidor activo, fue la primera, y tal vez la última, convocatoria a los ladrones de bancos stirnerianos.³² Se les atribuía haber sido los primeros en el uso del automóvil para fugarse, y habían recibido una influencia profunda de la orientación política identificada con el periódico *L'Anarchie*: un órgano antiautoritario que no estaba de acuerdo con la opinión anarco-comunista en cuanto a la existencia de dos clases opuestas, burgueses y proletarios, y en cambio creía que sólo los *individuos* rebeldes, quienes «podían provenir de cualquier categoría», eran capaces de una «sublevación contra la sociedad existente».³³ Anarquistas bien conocidos, como Jean Grave y Kropotkin, denunciaron el ethos ilegalista, pero la vertiginosa mezcla de Stirner y la violencia descarada, mezcla propia de la banda de Bonnot, fue sin duda propicia para la romantización cinematográfica, o la demonización. *Fantômas*, una película cuyo antihéroe podría considerarse una encarnación de la ilegalidad despolitizada, se destaca por convertir una típica repugnancia paranoica frente a la anarquía

en una clamorosa película de suspenso, en la cual el brillante criminal solitario socava de continuo a la enorme burocracia policial. En general el apuesto y escurridizo Fantômas es mucho más atractivo que el desabrido y en apariencia incompetente detective Juve.³⁴

La novela de Joseph Conrad *El agente secreto*, que raras veces prescinde de una altanera frialdad, exhibe un grupo heterogéneo de protagonistas anarquistas que son mucho más repelentes que atractivos. Teniendo en cuenta que *El agente secreto* ofrece el despliegue más deslumbrante y sofisticado de estereotipos anarquistas jamás reunido, puede resultar instructivo comparar las discrepancias entre el relato novelístico que hace Conrad de los anarquistas londinenses ebrios con el potencial revolucionario de la dinamita, y la adaptación cinematográfica en extremo libre de Alfred Hitchcock, *Sabotage* (1936). Los anarquistas de Conrad, inspirados en una investigación voluminosa pero selectiva orientada a confirmar su antipatía hacia los principios de Bakunin y Kropotkin, constituyen una colección sórdida de personajes grotescos: Karl Yundt, un defensor casi maniático de la propaganda mediante la acción, que alimenta un sueño de «hombres absolutos en su resolución de descartar toda clase de escrúpulos al elegir los medios»; Michaelis, el anarquista altruista cuyo perdurable «optimismo» parece una sátira despiadada de la ética cooperativa de Kropotkin, y el Profesor delirante cuyo hábito de llevar dinamita en el bolsillo parece combinar un deseo de arrasarlo a la sociedad burguesa con el ansia de autoinmolarse.³⁵ La adaptación de Hitchcock elimina por completo la melancólica disección conservadora del ambiente anarquista londinense; en la película nadie pronuncia jamás el término «anarquismo». Lo que diferencia a *El agente secreto* de las caricaturas más despiadadas del anarquismo es su creencia de que «tanto el terrorista como el policía provienen de la misma cesta». La ecuación de Conrad, de los burócratas policiales y los proscritos marginales –lo que un crítico calificó de «el parentesco estructural y moral del policía y el criminal»³⁶– es probablemente lo que más atrajo a Hitchcock, si bien esta puesta al día de *El agente secreto*, ajena a un «peligro anarquista» que se había desvanecido en un recuerdo lejano desde principios del siglo, implica que los terroristas sombríos bien pueden haber sido agentes nazis.

Irving Howe sostuvo que la furibunda inclinación antianarquista de *El agente secreto* reveló «la desolación que un yo moderno teme encontrar más allá de su superficie domesticada».³⁷ *Sabotage* expresa temores similares, aunque sumerge al público en las necesidades destructivas que Conrad mantenía a distancia. La frialdad esnob de Conrad frente a la sordidez de la vida urbana, así como a su energía con frecuencia vigorizadora, está ejemplificada con el hecho de que su protagonista, Verloc, el artero doble agente que constituye el centro de atracción de la novela, es el modesto propietario de una tienda de artículos pornográficos. La decisión característicamente reflexiva que adopta Hitchcock en tanto



El terrorista Karl Verloc (Oscar Homolka) y su esposa Sylvia (Sylvia Sidney) son investigados por el Sargento Spencer (John Loder) en *Sabotage*, adaptación realizada por Alfred Hitchcock de la novela *El agente secreto* de Joseph Conrad.

transforma a Verloc en propietario de un cine altera en forma radical nuestra percepción de este saboteador de dudosa reputación. En la condición de espectadores de *Sabotage* no podemos mirar desdeñosamente, como Conrad, el hogar de gente venida a menos de Verloc, un domicilio pequeño burgués que oculta una furia asesina. La toma nos involucra directamente en los planes patéticos de Verloc. Hitchcock, el cinematográfico *magister ludi* que manipula la acción de la película, trata a su antihéroe con un atisbo de patetismo que está muy lejos de la altivez de Conrad. La falta total de atención, por parte de Hitchcock, a las controversias ideológicas que preocupaban a Conrad, sus extrañamente atractivos agentes de destrucción, y el anodino, olvidable policía (el héroe nominal y bastante desechable) están más cerca de la combinación de paranoia y humor absurdo perfeccionado por novelistas modernistas como Nabokov. El trágico incidente central de Conrad —la muerte por accidente de un niño con deficiencias mentales, a causa de una bomba anarquista— se convierte en una farsa tragicómica en *Sabotage*. La distorsión reaccionaria de la doctrina anarquista no es ya el eje narrativo; en cam-

bio el enfoque exclusivamente psicológico de Hitchcock transmite un caos interior que es el producto del aislamiento urbano, más que un intento asesino. A diferencia de *Sabotage*, la adaptación poco imaginativa de Christopher Hampton (*The Secret Agent*, 1997) produjo una estudiada recreación del ambiente anarquista de Londres en el siglo XIX. Pero, en un momento en que «Una-bomber» era denunciado como el azote anarquista de nuestra época, el furor antianarquista de Conrad se distendió ante una preocupación mojigata por los detalles de ese momento.

The Siege of Sidney Street (1960) de Robert Baker se inspiró en un hecho de la historia radical británica mucho más famoso que el incidente menor que había encendido la imaginación de Conrad, aun cuando esta película profesional de bajo presupuesto evita la complejidad psicológica de *The Secret Agent* o *Sabotage*. La película de Baker lleva a la ficción una famosa batalla de 1911 entre refugiados políticos, convertidos en ladrones de bancos, y policías, en el barrio obrero de Londres (el mismo incidente que fue el catalizador histórico del tiroteo con el que culminaba la versión de *The Man Who Knew Too Much* realizada por Hitchcock en 1934),³⁸ suponiendo, como muchos lo hicieron a lo largo de los años, que esta banda harapienta estaba compuesta por anarquistas. La historia del movimiento anarquista británico que narra John Quail permite zanjar la cuestión al demostrar que «los hombres involucrados eran o bien políticos» o afiliados a «grupos social demócratas de combate» no anarquistas.³⁹ Los simples hechos raramente impiden el reciclado de los acostumbrados clisés que constituyen una clamorosa película de suspense, y *The Siege of Sidney Street* se deleita creando un retrato –para tomar la frase de un barman malhumorado que provee la nota cómica de la película– de «anarquistas, ateos y vegetarianos». Peter el pintor, líder oficioso de la banda de Sidney Street, personificado con siniestro entusiasmo por Peter Wyngarde, combina la bohemia disoluta y la violencia impulsiva que constituyen el estereotipo clásico del anarquista salvaje. La retórica de Peter parece una parodia maliciosa del espíritu de la acción directa anarquista; su afirmación de que él roba a fin de que los oprimidos no sean exterminados integra un guión de una incongruencia carente de sentido, destinado a confirmar la bancarrota moral de las proezas anarquistas. La afirmación de este «anarquista» falaz (y muy típicamente barbado) que dice haberse incorporado al movimiento después de enterarse de flagelaciones y ejecuciones en la Rusia zarista, ofrece una especie de «historia de fondo» comprensiva, aun cuando el idealismo de Peter se considere algo inseparable de su fanatismo. La aparición en escena del ministro del interior Winston Churchill (un detalle históricamente certero utilizado para respaldar las distorsiones extravagantes de la chusma anarquista) señala el restablecimiento genérico de la ley y el equilibrio moral. El orden conservador reemplaza al caos «anarquista»-bohémio; en un final que hubiera agradado a Lombroso, esos anarquistas incorregiblemente criminales son exterminados con eficiencia.

The Siege of Sidney Street, con sus nefandos villanos anarquistas, significó un rechazo a las preocupaciones melodramáticas de Griffith y Porter. Después de que el bolchevismo hubo reemplazado al anarquismo como la bestia negra política favorita del cine, lo más común era que los anarquistas fueran ignorados, o bien satirizados como papanatas. Muchas de esas películas expresan una curiosa ambivalencia hacia sus protagonistas anarquistas: el desprecio se entremezcla con admiración encubierta. La comedia termina a menudo cuestionando, aunque sin darse cuenta de ello, a muchos de los estereotipos acerca del anarquismo que el melodrama da por sentados.

La poco convincente sátira de Ben Hecht, *Soak the Rich* (1936), es un ejemplo temprano de esta tendencia. La mayor parte de la película es un afectado intento de producir humor mediante el cínico punto de vista de Hecht con respecto al comunismo estudiantil. Un argumento secundario peculiar, empero, critica claramente a Muglia (personificado con áspera exuberancia por Lionel Stander), el líder de la absurda Sociedad para la Preservación de los Monstruos y uno de los pocos anarquistas stirnerianos del cine. No sorprende que la versión que ofrece Hecht del anarquismo individualista guarde poca semejanza con el discurso razonado de un Benjamin Tucker o un Ezra Heywood. Como escribió el crítico Richard Watts Jr. en la época en que se estrenó la película, el radical auténtico del relato resulta ser «un maníaco tirabombas».⁴⁰ Extrañamente, el psicótico Muglia es más recordable –y en una forma perversa, más admirable– que cualquiera de los otros personajes de la película.

Behold a Pale Horse (1964), de Fred Zinnemann, es excepcional, en una vena muy distinta, por rehabilitar la imagen de un saboteador anarquista, aun cuando este melodrama estático finalmente regaña a su héroe rebelde. La película, basada libremente en las hazañas de Francisco Sabaté,⁴¹ un guerrillero anarquista que intentó derribar el régimen de Franco mediante la violencia estratégica durante la década de 1960, da su merecido a Gregory Peck –la encarnación de los valores del noble bandolero– cuando él (y el público) sufren finalmente una repri-menda propinada por un cura filósofo.

A diferencia de la guerrilla anarquista gallarda pero estoica que encarna Peck, los anarquistas de principios de siglo en la adaptación que hace Peter Ustinov de la novela de Romain Gary, *Lady L* (1966), son anarquistas encantadores, con sus bombas a cuestas. Estos radicales eduardianos, representados con una seductora falta de convicción por Paul Newman y Sophia Loren, son atractivamente pintorescos. Su pasión por los explosivos y el robo ocasional tienen por objeto provocar sonrisitas de complicidad en el público.

Lady L trivializa el anarquismo convirtiéndolo en el tema de una farsa sexual absurda, aun cuando se suponga que el público se divertirá con las incursiones de sus héroes en el robo y el asesinato, y a veces hasta las admirará. El Armand de Paul Newman es un ladrón meloso que parece perder a su amada por culpa del

desabrido pero rico aristócrata sir Percy Rodiner (David Niven). La película termina, sin embargo, con la rica viuda que se rinde a los encantos de su viejo enamorado, a quien obsesiona la dinamita. Los realizadores, despreocupadamente ajenos a la historia, se ven llevados al tema del anarquismo porque este contiene ingredientes preconcebidos para una obra cómica divertida, aunque las acciones raramente inspiran algo más sustancial que una tibia risita. Tanto la película de Ustinov como la novela de Gary ven a los anarquistas como habitantes inofensivos de un pintoresco pasado, si bien Gary hace al menos una distinción entre las tontas hazañas del ficticio Armand y las actividades de Proudhon, Bakunin y Reclus. *Lady L* utiliza simplemente la ilegalidad descabellada de Armand como el pretexto para una serie de detonaciones destinadas a una alegre diversión.

La película de Ustinov, al igual que las salvas cinematográficas posteriores dirigidas a los terroristas anarquistas, tales como *Film d'Amore e d'Anarchia* (1973) de Lina Wertmüller y *Nada* (1974) de Claude Chabrol, considera la clandestinidad política como una extensión, e incluso una elaboración, de la clandestinidad sexual. Todas esas películas yuxtaponen el burdel *demi-monde* y el reino de la intriga anarquista. En *Lady L*, el personaje del título inicia su carrera como una humilde pero casta lavandera en un burdel; tiene acceso a la sexualidad ilícita, que la película contempla con una mirada lasciva, pero se le reserva una situación de paria, ya que es sólo una observadora inocente. La opinión anarquista sobre la prostitución sufrió gradualmente un cambio radical; para el misógino Proudhon, la prostituta se transformó en el decididamente negativo «modelo de cualquier *femme émancipée*»,⁴² mientras que Emma Goldman llegó a la conclusión de que el «tráfico de mujeres» no era una aberración moral, sino algo emblemático de la esclavitud laboral capitalista.⁴³

Wertmüller es una artista cómica más hábil que Ustinov; pero la vaguedad de la posición política de *Film d'Amore e d'Anarchia* —y su enfoque profundamente desordenado de la violencia anarquista y la prostitución— produjo un curioso despliegue de críticas y alabanzas por parte de críticos representantes de diversos puntos del espectro ideológico. El extraño híbrido de ficción histórica y *commedia all'italiana* que produce Wertmüller adopta como punto de partida los varios intentos de asesinar a Mussolini por parte de anarquistas comprometidos, pero como el aspirante a asesino en la ficción cinematográfica, Tunin (personificado con innegable virtuosismo por Giancarlo Giannini), es un rotundo bufón, los anarquistas contemporáneos consideraron la película como una afrenta inoportuna a las proezas antifascistas de sus camaradas italianos. El impulsivo Tunin, con su absoluta ignorancia de la tradición anarquista, no tiene parecido alguno con los individuos reales acusados, con razón o a veces de manera completamente errónea, de intentar el asesinato del Duce. Hombres como Anteo Zamboni (víctima de una turba fascista en 1926 y tema de una película



Giancarlo Giannini en el papel de Tunin, en *Film d'Amore e d'Anarchia*.

más seria de Gianfranco Mingozzi) o el erudito Michele Schirru,⁴⁴ cuyo fallido atentado contra la vida de Mussolini inspiró a un biógrafo italiano para documentar sus complejas afinidades políticas e intelectuales, nunca pudieron ser reducidos a una personificación primaria pero, en última instancia apolítica, de alguna fuerza real imaginativamente anarquista. En forma bastante irónica, el defensor norteamericano de Wertmüller con mayor audiencia, el crítico conservador John Simon, defendió a la directora contra sus detractores declarando que la izquierda italiana dominada por el comunismo era incapaz de apreciar ¡su «socialismo anárquico»!⁴⁵ Desde una perspectiva menos directamente reaccionaria, Millicent Marcus sostuvo que «Tunin ejemplifica, más que a un miembro comprometido de un movimiento político radical, a una personificación de ... la verdad anarquista de que el hombre natural es justo y bueno por naturaleza».⁴⁶ Marcus, al pasar convenientemente por alto (tal vez debido a la ignorancia) el hecho de que el llamamiento del anarquismo se extendió a menudo a las áreas urbanas e industriales tanto como a los enclaves rurales, construye una homología fácil entre los orígenes campesinos de Tunin y la supuesta fe del anarquismo

en la pureza del «hombre natural». Esta descripción de la presunta valorización que el anarquismo hace de la bondad innata de la humanidad es también algo así como un blanco ficticio, por cuanto, como observa Kingsley Widner, anarquistas como Emma Goldman y Colin Ward, entre otros, nunca suponen la existencia de una «esencia social universalmente benigna».⁴⁷

La película condena al anarquismo con la parquedad de sus elogios, en especial porque el fallido atentado se transforma en el punto de partida para que Wertmüller evoque el antifascismo inútil, aunque sea bien intencionado. Para Marcus, la visión sardónica de la Resistencia por parte de Wertmüller no tiene «ninguna de las ilusiones heroicas que Rossellini debió proclamar en nombre de la nueva sociedad que su película estaba destinada a inspirar». Mientras que un intento de desinflar las devociones del neorrealismo clásico podría haber resultado atractivamente subversivo, Wertmüller sólo disfraza el humanismo a la antigua con los colores de la atrocidad superficial. Como ocurre con muchos ejemplos deseudorradicalismo, el deseo de escandalizar al burgués que muestra *Film d'Amore e d'Anarchia* —en particular su reprensión maternal a los anarquistas cuando los considera soñadores sensibleros— es el producto del ofuscamiento ideológico general. Más cautivada por el tibio pragmatismo del Partido Socialista Italiano,⁴⁸ declama que «Malatesta era un ser humano maravilloso», pero «el filósofo de una utopía imposible». Una de las primeras secuencias, que se permite el gusto escatológico tradicional de la comedia italiana, al tiempo que ofrece una despreocupada *summa* de la orientación didáctica de la película, muestra las primeras miradas infantiles de Tunin al idealismo anarquista. Mientras oye a escondidas las conversaciones de los adultos, encaramado sobre una bacinica, el joven Tunin escucha con reverencia la fe kropotkiana del santo anarquista Michele Sgaravento, con respecto a un futuro en el cual «estaremos en paz unos con otros, compartiendo, en armonía». Años más tarde, el asesinato de Sgaravento a manos de los fascistas, acto que aborta su objetivo de matar a Mussolini, provoca en el Tunin maduro el anhelo de vengar la muerte de su mentor; así jura llevar a cabo el atentado que había quedado sin consumar. Lamentablemente, esta decisión es producto de un recuerdo no bien asimilado, antes que de convicciones políticas bien formuladas. La doctrina de la propaganda mediante la acción termina narrándose como una variante de la compulsión a la repetición. La película está impregnada sobre todo de un freudianismo vulgar, reduccionista, el cual implica que el anarquismo no se adquiere a través de una lucha concertada o una reflexión sostenida, sino que «deja su impronta ... en los jóvenes».⁴⁹

Wertmüller no promueve el psicoanálisis ortodoxo como antídoto para este proceso. La economía libidinal de *Film d'Amore e d'Anarchia* soslaya el problema de la relación íntima entre sexualidad y política, promoviendo una afirmación conformista del abandono sexual como una regresión saludable desde la



El burdel en *Film d'Amore e d'Anarchia*, de Lina Wertmüller.

anarquía. Esta evasión salta al primer plano en las secuencias del burdel controlado por la ampulosa camarada de armas de Tunin, Salomé la prostituta, una vivaz anarquista. La justificada indignación de Salomé refleja la de Tunin: así como el campesino se ve envuelto en el anarquismo después de la muerte del ficticio Sgaravanto, el odio de ella hacia Mussolini estalla con el linchamiento de Zamboni. Salomé ofrece un ferviente soliloquio en el cual condena a los «bastardos» que atacaron a Zamboni, pero la *mise-en-scène* de *Film d'Amore e d'Anarchia* neutraliza el fervor de esos sentimientos al recorrer con la cámara cómo se reflejan las mujeres en algunos ostentosos espejos ovalados. Esta llamativa fioritura visual muestra con claridad que Wertmüller considera la afición de sus personajes por la violencia anarquista como algo fundamentalmente especular.

Desde luego, el cáustico retrato de Spatoletti, un burócrata fascista cuyo absurdo pavoneo machista ofrece momentos de inspirada farsa, no es incompatible con una crítica anarquista del autoritarismo estatal. La arquitectura fascista mastodóntica domina a menudo las secuencias que captan los intentos farfullantes de Spatoletti para esclarecer su credo, y Marcus hace una comparación per-

fectamente razonable entre los hinchados edificios vinculados con este inexcusable villano de cartón y la cálida domesticidad del burdel. Sin embargo, la descripción de este fascista prototípico como una gárgola rapaz no ayuda mucho a clarificar la forma en que la agitación anarquista de fines del siglo XIX y principios del XX fue abortada por fascistas que astuta, y trágicamente, adoptaron elementos importantes de la atracción que ejercía el anarquismo para la clase obrera. El universo moral simplista de *Film d'Amore e d'Anarchia*, con sus campesinos anarquistas edulcorados pero sin ideas, y sus fascistas cuya brutalidad no es más que un producto de hormonas virulentas, ignora el hecho de que el fascismo italiano explotó el terror de la clase media cuando se vio frente a la insurrección obrera y campesina: los disturbios por falta de alimentos, las huelgas generales y las ocupaciones de fábricas que caracterizaron al *biennio rosso* («dos años rojos») de 1919-20. Después de todo, el propio Mussolini convirtió, hasta hacerla irreconocible, la concepción antiestatista del sindicato expuesta por Georges Sorel en un corporativismo fascista ultraestatista: «instrumento final de la dominación clasista por el método de la colaboración forzada de las clases económicas».⁵⁰

Film d'Amore e d'Anarchia concluye con algunos momentos de comedia negra afinada con precisión. Tunin hace un intento poco entusiasta, y en última instancia suicida, de llevar a cabo su atentado, después de que Salomé y sus secuaces no despiertan a su huésped a tiempo para que cumpla su cita con el destino. Tunin, enfrentado a un sentimiento desmesurado de fracaso, dirige impulsivamente su revólver hacia un policía que está realizando una inspección de rutina en el burdel: la indulgente burla final de *Film d'Amore e d'Anarchia* a lo que considera la falsa ilusión del anarquista que vive en las nubes. La funesta decisión de Tunin de convertirse en la víctima de su propio mal concebido atentado encontró el previsible escarnio por parte de los comentaristas anarquistas. Un grupo de anarquistas de San Francisco que repartió panfletos en los cines que exhibían la película durante la década de 1970 censuró la ecuación psicosexual de venganza política y suicidio, su promoción de la creencia de que «lo que motiva realmente el asesinato político es un deseo de muerte, y no el imperativo de derrotar a la tiranía a cualquier costo».⁵¹ Wertmüller, desde luego, no formuló esta ecuación; su película simplemente perfeccionó la tradición cinematográfica de reducir el anarquismo a una violencia desventurada, en tanto convirtió a su asesino anarquista en un campesino encantadoramente incompetente, en lugar de un agente demoníaco del caos.

El peligro anarquista resurge en la película de suspenso *Nada*, de Chabrol, si bien el nuevo planteo que realiza en cuanto a la mordaz ecuación de Conrad, de terroristas y policías, la hace apta para interpretaciones que conciben la vigilancia del Estado y también su supuesta antinomia terrorista como (para utilizar la fraseología situacionista) actividades esencialmente *espectaculares*. Basado en la colección de novelas de Jean-Patrick Manchette, *Série Noire*, este apartamiento

del territorio chabroliano usual, compuesto por adulterio de clase media y homicidio puramente apolítico, se centra en el torpe secuestro del embajador norteamericano por obra de un grupo variopinto de anarquistas con base en París. A pesar de un breve intercambio en el cual uno de los anarquistas acusa a un camarada de abrigar creencias marxistas encubiertas, los anarquistas de Chabrol parecen ser versiones en ópera bufa de las Brigadas Rojas o de los leninistas de Baader-Meinhof, antes que anarquistas genuinos. De todos modos, *Nada*, a pesar de sus orígenes de novela vulgar, es un relato dostoiévskiano sin reparos de la supuesta pasión que los anarquistas sienten por la destrucción. Los activistas que pelean –el cabecilla español, Buenaventura Díaz (Fabio Testi), el diletante profesor Treaffais (Michel Duchassoy), y el descaradamente mercenario Epaulard (Maurice Garrel)– se describen como personajes que conspiran sin piedad y carecen por completo de humor. El aspecto de Díaz –barbudo, vestido perpetuamente de negro al tiempo que luce un elegante sombrero– movió a Nora Sayre a preguntarse: «¿Por qué, en las películas contemporáneas, los anarquistas siempre tienen que usar sombreros negros de ala ancha?»⁵²

Cuando fracasa el plan mal cronometrado que ha concebido la banda para hacer salir al embajador de su burdel parisino favorito, el morbosos esquema de los necaevistas modernos se ve complementado curiosamente con algunas secuencias gráficas que destacan la aniquilación impasiblemente entusiasta de todos los activistas, por parte de la fuerza policial. El manifiesto final de Díaz tiene una inquietante similitud con el incisivo análisis que el situacionista Gianfranco Sanguinetti realiza con respecto a los errores estratégicos fatales de las Brigadas Rojas.⁵³ La apesadumbrada autopsia de Sanguinetti llega a la conclusión de que el secuestro de Aldo Moro en 1978 reforzó sin darse cuenta de ello la agenda ideológica del Estado. Con una interrogación teóricamente aguda sobre la eficacia terrorista reflexiona acerca de que «en el caso de un grupito terrorista formado de manera espontánea, no hay en el mundo nada más fácil, para los servicios del Estado, que infiltrarse en él»; no es absurdo afirmar que esos grupos se convierten sólo en «un apéndice *defensivo* del Estado».⁵⁴ En forma similar, Díaz concluye con tono grave que: «el Estado odia el terrorismo, pero lo prefiere a la revolución. Cuando cada hombre entiende el deseo de destruir al Estado, trata de destruirlo todo ... Así el ... asesino se transforma en un ejemplo típico consumible por la sociedad. El terrorismo es una trampa para los revolucionarios».

La debilidad que muestra *Nada* por los protagonistas «anarquistas» fanáticos y enloquecidos distorsiona la tradición libertaria de izquierda con una torpeza análoga a la de *The Voice of the Violin*; la incoherente falta de claridad de Chabrol en lo que toca a las diferencias entre los apóstoles del terror bakuniano y leninistas corre parejas con la incapacidad de Griffith para distinguir entre marxistas y anarquistas. Pero la postura de Chabrol, más sofisticada e infinitamente más cínica, le impide conceder la redención de los rebeldes, a quienes castiga con

un respetuoso desprecio. *Nada* está en la misma línea que la tristemente satírica *Die dritte Generation* (1979) de Rainer Werner Fassbinder, una película en la cual terroristas incompetentes –que consideran los escritos de Bakunin como textos sagrados– se convierten en títeres del aparato de seguridad de Alemania occidental.

La reconocidamente sobria y reflexiva *Le Juge et l'assassin* (1976), de Bertrand Tavernier, fue en muchos aspectos una respuesta aun más desanimada a los años de agotamiento radical que siguieron a la breve euforia de Mayo del 68, y al callejón sin salida de la violencia extraparlamentaria. La cavilación novelada que hace Tavernier sobre los últimos días de Jacques Vacher (llamado Bouvier en la película), un asesino y violador múltiple que explotaba a las mujeres en la década de 1890, ha sido saludada por Jill Forbes como un ejemplo de realización cinematográfica radical: «una crítica de los sistemas penal y judicial franceses que planteó interrogantes acerca de las definiciones de locura y cordura, sugiriendo que son tanto sociales como clínicas».⁵⁵ Cualesquiera sean las implicaciones foucaultianas de la amalgama que realiza Tavernier, de recreación histórica y efusión de sangre tratada con delicadeza, resulta no poco alarmante escuchar la reiteración que en todo momento hace Bouvier de sus sentimientos «anarquistas». La más desvergonzada añadidura del insulto a la injuria es probablemente una secuencia en la cual Bouvier masculla unas estrofas líricas escritas por Jules Vallès, el novelista anarquista y héroe de la Comuna de París que siguió ejerciendo su influencia sobre los radicales durante los acontecimientos de Mayo del 68. La amplia visión de Vallès con respecto a una «libre asociación de ciudadanos» se hace irreconocible en una película que equipara la locura exagerada y el espíritu del anarquismo. Evidentemente se supone que consideraremos a este «anarquista de Dios» (como de continuo se llama a sí mismo) animosamente transgresor, en especial cuando el juez burgués (Philip Noiret capta a la perfección la untuosa pesadez del personaje) que lo persigue con obstinación es menos simpático que su presa homicida. Pero esta cuasi afirmación de un héroe amoral es, en último análisis, más elegante que perspicaz: un encaprichamiento más del intelectual francés con la criminalidad «anarquista» y el encanto de la patología.

A medida que la violencia política urbana se fue transformando en un vago recuerdo, los cineastas explotaron el pasado para conmemorar caprichosamente el apogeo de la propaganda mediante la acción. *Manifesto* (1988), de Dusan Makaveiev, es un ejemplo adecuado: una pálida evocación del alocado devaneo con la violencia que practica un anarquista de Europa Central. Las primeras películas de Makaveiev trataron de definir una política antistalinista que, por defecto al menos, era de espíritu anarquista. A diferencia del vanguardismo antistalinista de W. R.: *Mysteries of the Organism* (1971) y *Sweet Movie* (1974), la perspectiva política de *Manifesto* es en extremo convencional. El héroe tirador de bombas,

representado sin convicción por Eric Stoltz, pasa la mayor parte de su tiempo agitándose en la cama con mujeres núbiles, mientras profiere estupideces tales como «los que comen torta mientras otros se mueren de hambre merecen una reprimenda».

Si Griffith y Porter echaron las bases para los estereotipos de los anarquistas fanáticos que nunca salían de su casa sin llevar un detonador, *Simple Men* (1992), de Hal Hartley, podría considerarse la apoteosis posmoderna de esos clisés pasados de moda. La película de Hartley, con su diálogo fragmentado característico y sus coincidencias tramadas de manera intrincada, es tanto una película de suspense absurdo como un drama edípico igualmente ironizado: una película de la carretera, en la que dos hermanos de la familia McCabe encuentran finalmente a su padre errante, un radical envejecido que supuestamente hizo su carrera como tirador de bombas durante la década de 1960. La incómoda reconciliación alcanza su clímax cuando el padre visiblemente chiflado lee un largo pasaje de la *Anarquía* de Malatesta a sus hijos reunidos y a su novia que lo admira. Colin Ward, escribiendo en *Freedom*, la publicación anarquista quincenal de Londres, cuya imprenta publicó la edición de *Anarquía* visible en la película de Hartley, observó que el contingente juvenil repite las palabras de Malatesta «frase por frase, como niños de la revolución cultural de China que aprenden los pensamientos del presidente Mao». ⁵⁶ Tomando fuera de contexto las palabras de Malatesta, el pasaje de *Anarquía* que recita el fanático McCabe —con su promoción de la «intransigencia» y el «desinterés» revolucionario— hace que el elocuente manifiesto del italiano parezca una estridente máquina niveladora. Sin embargo, Hartley no cita la defensa que hace Malatesta del «sentimiento de solidaridad» y la «comunidad de la camaradería». ⁵⁷ Pues a pesar de un director visiblemente en la onda como Hartley, los anarquistas son profetas robóticos del desastre y, sobre todo, fanáticamente violentos.

Anarchism in America

Peligros de la autorrepresentación

El documental de Joel Sucher y Stéven Fischler, *Anarchism in America* (1981), está repleto de buenas intenciones. La película fue explícitamente concebida como un contrapeso para las representaciones negativas del anarquismo y los anarquistas que colonizaron el inconsciente norteamericano: un fragmento de *The Voice of the Violin* da a entender la puerilidad de tales estereotipos. Lamentablemente, el antídoto de Sucher y Fischler (conocidos también como la Pacific Street Film Collective) para las imágenes negativas y con frecuencia maliciosas de los anarquistas, se ve restringido a menudo por una estética documental conservadora y por la negativa a someter sus propias presunciones a un proceso de interrogación crítica.

Sucher y Fischler, que ofrecen cantidades iguales de edificación y confusión, enfrentan las ambigüedades, a menudo desconcertantes, propias de la deuda norteamericana con las variedades tanto reaccionarias como izquierdizantes del individualismo. Tal vez porque la propaganda norteamericana antianarquista ha reprobado con frecuencia a los individuos que «acosaban ... a su propio país»,⁵⁸ este documental eleva al anarquismo a la posición de «norteamericanismo del siglo XX», para emplear la frase que se identificó con el patriota comunista Earl Browder. En consecuencia, los realizadores dedican una parte mayor del tiempo de filmación al anarquismo individualista, antes que al colectivista o comunista. Esta orientación no debe rechazarse como intrínsecamente reaccionaria. En oposición a las falsas ideas populares, sería erróneo caricaturizar a los anarquistas individualistas del siglo XIX como libertarios derechistas, precursores ignorantes de Ayn Rand y Ludwig von Mises.⁵⁹ Si bien ciertos aspectos del proudhonismo de Nueva Inglaterra de Benjamin Tucker, por ejemplo, parecen anticipar los peores excesos del libertarismo norteamericano, los individualistas del siglo XIX mantenían aún una relación tangible, aunque a menudo tensa, con el movimiento socialista y, a diferencia de las tensiones contemporáneas del posesivo individualismo norteamericano, no han cortado por entero sus vínculos con los movimientos obreros pujantes. Tal como el biógrafo del anarquista individualista Ezra Heywood se esfuerza por aclarar, «las distinciones entre los individualistas y los revolucionarios sociales, y en especial entre el socialismo y el anarquismo, no estaban bien definidas en el siglo XIX».⁶⁰ Los historiadores no dejan de especular con que el llamamiento de los individualistas era esencialmente «pequeño burgués»,⁶¹ pero este aglutinamiento ecléctico de cruzados antiesclavistas, defensores del amor libre y primeras feministas anticipó muchas tendencias que florecen dentro de la izquierda norteamericana actual. A diferencia de lo que ocurrió con Tucker, las convicciones individualistas de Heywood no le impidieron establecer alianzas con anarcocomunistas como Johann Most. La mezcla del socialismo libertario y diversas tendencias del anarquismo durante este período llevó a los mártires de Haymarket –los «revolucionarios sociales» de Chicago injustamente inculpatos por el acto todavía no aclarado de arrojar una bomba a un contingente policial, durante una concentración obrera en 1886– a insistir, sin autocontradicción aparente, en que ellos eran anarquistas en lo político y marxistas en lo económico.⁶²

La preocupación de *Anarchism in America* por las vicisitudes de la identidad norteamericana es en última instancia más perturbadora que sus esfuerzos por resucitar la tradición individualista. Sería injusto, por ejemplo, no reconocer el hecho de que el anarquismo que Karl Hess abrazó tardíamente difería muchísimo de las trivialidades republicanas a las que se había aferrado en sus días de compañero de ruta de Goldwater. Con todo, la observación de Hess en cuanto a que la versión anarcocomunista del individualismo sustentada por Emma



Emma Goldman se dirige a una multitud en la Union Square de la ciudad de Nueva York, en *Anarchism in America*, de Joel Sucher y Steven Fischler.

Goldman le recordaba a Ayn Rand sin el «solipsismo loco», tiene una gran congruencia con el serio intento que realiza la película de domesticar al anarquismo para un público masivo.

Aun si aceptamos la pulla de un crítico anarquista, quien dice que la película de Sucher y Fischler ofrece una descripción del anarquismo peligrosamente cercana a la insulsez del Servicio Público de Radiodifusión,⁶³ las raíces de su tratamiento a menudo insípido del anarquismo norteamericano no es ante todo el resultado de las restricciones impuestas por la corriente dominante de la práctica documental. Sacvan Bercovitch sostiene de modo persuasivo que hasta los disidentes norteamericanos más admirables redefinen por lo general «la injusticia como no norteamericana, la revolución como la herencia del 76 y las desigualdades de clase, raza y género como disparidades entre la teoría y la práctica de la índole norteamericana».⁶⁴ El deseo de convencer al público de que el anarquismo es tan norteamericano como el pastel de manzanas, se hace evidente desde la primera secuencia de la película: un ajetreado montaje que reúne necias denun-

cias de la anarquía por parte de políticos como Hubert Humphrey, Abraham Ribicoff y George Wallace con un fragmento de «Anarchy in the UK» por los Sex Pistols y material filmado con ciudadanos comunes predeciblemente atónitos al verse frente a la tarea de definir el anarquismo en un minuto o menos. Se puede entender a la perfección que los realizadores subrayen, con entusiasmo apenas disimulado, el hecho de que el anarquismo ha sido con frecuencia víctima de la calumnia desinformada. (Es difícil, empero, saber si la pegadiza cancioncilla punk de los Sex Pistols se considera un ejemplo de los errores corrientes acerca del anarquismo o un antídoto vehemente contra esas ideas). Sin embargo, en lugar de enfrentarnos con la intrincada historia del anarquismo norteamericano —una herencia marcada por intensas peleas entre individualistas, sindicalistas y anarcocomunistas— los directores convierten al mutualismo proudhoniano, el anarcocapitalismo y el libertarismo de izquierda en una *mélange* nacionalista. Este acento puesto en el anarquismo como un apéndice del excepcionalismo norteamericano puede adscribirse al menos en parte a la influencia del folleto de David de Leon, *The American as Anarchist* [El norteamericano como anarquista], un intento bastante torpe de conciliar el fervor «rojo y negro» del anarquismo con los intereses en apariencia opuestos del «rojo, blanco y azul». ⁶⁵

Hay oportunidades en que la tarea principal de los documentales parece ser la de calmar a los espectadores potencialmente ansiosos. Esta timidez conduce a yuxtaposiciones triviales: a un somero examen de los logros anarquistas en la Guerra Civil española de la década de 1930 sigue la toma de un automóvil que marcha a toda velocidad por una carretera. La invocación del arquetípico «camino abierto» norteamericano es acompañada por una narración encargada de asegurarnos que el anarquismo no es nada más que un reflejo del «temperamento norteamericano», una sensibilidad que «idealiza la falta de fe en el gobierno, la desconfianza con respecto a la autoridad ... y la creencia en una ética del hágalo-usted-mismo». Es obvio que tales principios son lo bastante amplios para abarcar tanto los ideales de Reagan como los de Goldman, a los milicianos derechistas tanto como a los socialistas libertarios. Evidentemente, una ruptura con el pasado que marcó un hito, buena para España, es algo ajeno al espíritu de la reforma pragmática norteamericana. Los realizadores, manteniéndose dentro de esta vena de ecumenismo anarquista con frecuencia vacuo, adoptaron la dudosa decisión de incluir las quejas de un camionero independiente a quien le molestan los controles del gobierno, como un ejemplo notable del anarquismo norteamericano nativo. La burlona idea del poeta Philip Levine acerca de que la inclinación de los norteamericanos por cruzar imprudentemente la calzada contrasta agudamente con la falta de brío anarquista de otras culturas, constituye una prueba adicional de la debilidad que tienen los realizadores por acolchar su himno a la anarquía con minucias nacionalistas. Si bien *Anarchism in America* incluye una

fugaz referencia al martirio de anarquistas inmigrantes como Sacco y Vanzetti, David Wieck ha lamentado la falta de alguna alusión, aunque fuese breve, a la militancia de los mártires de Haymarket en el siglo XIX, y la flagrante ausencia de las contribuciones realizadas por anarquistas mejicanos como Ricardo Flores Magón, omisión que implicaba evidentemente que el «anarquismo en Estados Unidos» no debía incluir nada excepto «el territorio nacional de Estados Unidos».⁶⁶ Como lo hace Walt Whitman, influido por anarquistas individualistas norteamericanos tales como Stephen Pearl Andrews, la película condena «el extremismo, o cualquier forma de activismo social a ultranza».⁶⁷ También es evidente una disonancia cognitiva similar en el encomiable escepticismo de Karl Hess con respecto a la autoridad, el cual se ve atemperado por una reverencia casi religiosa a la gloriosa «Declaración de Derechos de la Constitución de Estados Unidos».⁶⁸

La renuencia a ofender, a menudo conflictiva, que muestra la película, es particularmente notable en la breve entrevista con Mildred Loomis, una defensora de las colonias agrarias que admira el tipo de anarquismo norteamericano del siglo XIX preconizado por Benjamin Tucker. William Reichert intenta establecer paralelos entre el anarquismo individualista de Tucker y los credos más militantes de Bakunin y Kropotkin, sosteniendo que todos ellos estaban unidos por una creencia en el socialismo libertario que evitaba los excesos del socialismo de Estado.⁶⁹ Pero cuando los realizadores de la película preguntan a Loomis si tiene algún interés en el anarquismo, además de vilipendiar los clisés del anarquista «tirador de bombas» se burla del «colectivismo», al cual diferencia del anarquismo nativo norteamericano del «do it yourself» [hágalo usted mismo]. El radicalismo «DIY» de Loomis, con sus cadencias sentimentales jeffersonianas, refleja el deseo de los propios cineastas de convertir al anarquismo norteamericano en un apéndice del elusivo y mal definido «temperamento» norteamericano. El código «descentralista» personal de Loomis, con su énfasis en la autosuficiencia y en vivir de la tierra, es sólo una mutación ecológicamente admirable, casi anarquista, del mandamiento voltaireano de cultivar el propio jardín. (También es algo sorprendente que un documental tan en sintonía con las visicitudes de la contracultura de la década de 1960 como lo es *Anarchism in America* ignore casi totalmente el libertarismo sexual pionero de anarquistas como Heywood.)⁷⁰ El amor de los norteamericanos por la autosuficiencia libre de trabas se transformó también en el centro de una secuencia posterior que traza el perfil de Michael Carder, un habitante hippie de Plainfield, Vermont. Su versión del anarquismo, una mezcla post década de 1960 de «confianza en sí mismo» emersoniana y contraculturalismo despreocupado, es reconfortante pero inofensiva: una improductiva tarjeta de salutación para la cooperación voluntaria que se supone prospera en «las reuniones comunales de Nueva Inglaterra o en los departamentos de bomberos voluntarios». La identificación que hace Carder de formas de or-

ganización potencialmente anarquistas tras el revestimiento conservador de los pequeños pueblos de los Estados Unidos se parece a la afición de Paul Goodman a descubrir «modos por los cuales –aun sin ninguna revolución reconocible– es posible liberar tendencias sociales constructivas a través de un cambio poco sistemático, de lo que él a menudo califica irónicamente como “pequeños ajustes”». ⁷¹ Ciertamente énfasis en los pequeños ajustes antiautoritarios que podrían establecer una diferencia en el «aquí y ahora» es un componente sin duda importante del pensamiento y la práctica anarquistas, pero el hecho de que el tiempo de proyección otorgado a individuos como Loomis y Carder excede con mucho el énfasis mínimo en tendencias más insurreccionales dentro del anarquismo tiene como resultado una versión obediente y sin colmillos de la historia anarquista.

La compulsión que lleva a Sucher y Fischler a convertir al anarquismo en una postura aceptable para la era del reaganismo alcanza un apogeo absurdo en una secuencia en la cual se interroga al candidato a presidente del Partido Libertario, Ed Clark, sobre sus opiniones acerca del anarquismo. El aturdido Clark tiene poco que decir al respecto, pero la necesidad de encontrar huellas del impulso anarquista norteamericano en el libertarismo derechista parece una condescendencia ridícula o una generosidad extremadamente errónea. La misma palabra «libertario» engendra una gran dosis de confusión semántica, ya que originariamente fue acuñada por Joseph Déjacque y Sébastien Faure, en el siglo XIX, «para acentuar la diferencia entre anarquistas y socialistas autoritarios», ⁷² pero en Estados Unidos se la utiliza rutinariamente para referirse al anarco-capitalismo liso y llano. Además, como a menudo se supone que el libertarismo derechista es la contrapartida, en el siglo XX, del individualismo anarquista propio del XIX, la breve aparición de Murray Rothbard, el gurú del mercado libre, en *Anarchism in America*, revuelve de modo desconcertante las aguas conceptuales. La película vuelve borrosas en forma deliberada las distinciones entre las polaridades anarquistas, al mostrar un breve fragmento de Rothbard y Bookchin compartiendo con cordialidad la misma tribuna, en una conferencia. Pero, a pesar del hecho de que Bookchin señala con picardía que se siente más cómodo con esos libremercadistas que con los socialistas autoritarios, esta *bonhomie* pudo llamar a engaño a los espectadores no informados. Bookchin ha proclamado a menudo su desagrado por el individualismo stirneriano y por el capitalismo *laissez-faire*, pero Sucher y Fischler sitúan a los defensores de la ayuda mutua y a sus antagonistas naturales, los anarco-capitalistas, bajo el mismo paraguas ideológico.

En ocasiones, *Anarchism in America* hace una pausa en su misión obvia para asegurar a los espectadores que el anarquismo es un precursor no amenazante del individualismo yuppie. Una breve entrevista con la anarcocomunista judía Mollie Steimer, ⁷³ realizada en la ciudad de México, brinda un breve vistazo a una rama intransigente del anarquismo que fusiona el individualismo radical con los rigores del activismo de la clase obrera.

Por extraño que parezca, el análisis anterior de la historia anarquista presentado por Pacific Street, *Freie Arbeiter Stimme* (1980) evitó muchas de las excéntricas políticas y deficiencias estructurales que perjudicaron a *Anarchism in America*. La atención centrada en el periódico *Freie Arbeiter Stimme*, fundado por inmigrantes anarquistas judíos, ofrece una estructura flexible, y el énfasis en el activismo obrero –en particular la determinación de paliar las degradantes condiciones soportadas en las fábricas que explotaban a los trabajadores durante la primera parte de este siglo– asegura que la tendencia tradicionalmente anticapitalista de la línea central del anarquismo no será confundida con el falso anarquismo de lo que ahora pasa por «libertarismo». El documental es particularmente vívido en su descripción de lo que el entrevistado Paul Avrich llama la «contracultura» política –bailes, picnics y escuelas alternativas anarquistas– de los inmigrantes judíos. Con todo, la película no considera esta contracultura como el mero resultado del individualismo incipiente. Para citar un cartel exhibido de modo destacado en una de las fotografías de archivo de la película, los anarquistas judíos consideraban a sus camaradas, con frecuencia hostigados por los funcionarios gubernamentales y locales, como «víctimas del capital».

De todos modos, al igual que *Anarchism in America*, *Freie Arbeiter Stimme* logra evadir, y en cierta medida hasta suprimir, temas controvertidos que podrían amenazar la imagen de la armonía anarquista que los cineastas, evidentemente, desean crear. Una breve entrevista con Charles Zimmerman, ex vicepresidente del ILGWU (International Ladies Garment Worker's Union) ofrece una vaga idea del camino reformista elegido por determinado sector de la comunidad anarquista judía. Pero Sucher y Fischler no exploran la crítica de este reformismo formulada por algunos de sus colegas anarco-sindicalistas tales como Sam Dolgoff, no obstante el hecho de que el propio Dolgoff es una presencia fugaz en la película.⁷⁴ Más importante quizás es lo que los debates relativos al sionismo y la formación del Estado de Israel, por cierto de crucial importancia para muchos anarquistas judíos, no son siquiera mencionados. Tal vez la referencia a una carta abierta de 1950 que apareció en *Freie Arbeiter Stimme*, una misiva angustiada que expresa la consternación de un anarquista judío ante el hecho de que el sionismo de algunos camaradas rendía un incoherente homenaje al «concepto del anarquismo de Estado judío»,⁷⁵ hubiera empañado las imágenes optimistas de los encantadores viejos anarquistas. El matiz se sacrifica para satisfacer un cálido resplandor nostálgico.⁷⁶ Tanto *Anarchism in America* como *Freie Arbeiter Stimme* ofrecen amplias pruebas de la rica tradición anarquista norteamericana, aunque las películas se ven lamentablemente perjudicadas por la falta de disposición para hacer una crónica de las contradicciones de esos movimientos y del disenso interno, que es un componente inevitable de todo movimiento radical. Una orientación autorreflexiva resulta muy adecuada para los fines de la autocrítica, anarquista o no, pero aun un documental convencional como *Anar-*

chism in America podría haber considerado «sus propios procesos en lugar de sellar cada laguna de un discurso nunca perfecto». ⁷⁷ Tal vez para documentar el anarquismo norteamericano se requieran cineastas con el don lírico de una Chris Marker o la tendencia investigadora de un Marcel Ophüls. Hasta tanto surjan esos directores, *Anarchism in America* y *Freie Arbeiter Stimme* pueden resultar útiles para públicos que los vean con una precaución informada. Karl Korsch creía que era importante criticar las debilidades del marxismo desde una perspectiva marxista; *Anarchism in America* se beneficiaría con una crítica anarquista de los defectos, así como de las virtudes, de la tradición anarquista norteamericana.

El anarcofeminismo, el cine y la cuestión de la violencia

Desde que Bakunin, en su *Catecismo revolucionario* de 1866, sostuvo que las mujeres debían contar con iguales derechos políticos y económicos, el movimiento anarquista internacional incluyó en su agenda el feminismo militante. Anarquistas influyentes como Louise Michel, Voltairine de Cleyre y Emma Goldman contribuyeron a cumplir la promesa del manifiesto de Bakunin e introdujeron la política sexual concreta sólo insinuada en las abstracciones de ese documento. Los enemigos del anarquismo siempre se sintieron especialmente encolerizados frente a las mujeres anarquistas: como se pensaba que el anarquismo era incompatible con la feminidad, las mujeres anarquistas fueron señaladas a menudo como «locas» o «sanguinarias». ⁷⁸

Durante los últimos años de la década de 1960, un grupo de mujeres inspiradas por el renacer del feminismo, volvieron a descubrir la tradición anarquista. Varias películas, en especial *Journeys from Berlin/1971* (1980) de Yvonne Rainer y *Born in Flames* (1983), de Lizzie Borden, integraron temas anarquistas en sus exploraciones de la identidad feminista. En la medida en que esas películas son esfuerzos tentativos para sugerir la relación entre el anarquismo y el feminismo, no constituyen ejemplos acabados de la autorrepresentación anarquista. Pero su abierta búsqueda de «nociones alternativas de subjetividad» ⁷⁹ refleja la influencia de la izquierda antiautoritaria. Antes de examinar las manifestaciones cinematográficas de esta búsqueda, es preciso detallar las raíces de lo que se conoce como anarcofeminismo.

El término «anarcofeminismo» ingresó en la lengua con la publicación, en 1971, de un manifiesto en el cual las feministas radicales proclamaron: «creemos que un Movimiento Revolucionario Femenino no debe remedar, sino destruir todos los vestigios de la estructura de poder dominada por los hombres, es decir el Estado mismo». Se propuso al anarcofeminismo como «la postura radical última y necesaria en este momento de la historia mundial, postura mucho más

radical que cualquier forma de marxismo».⁸⁰ Aun cuando la unión formal de anarquismo y feminismo no se declaró hasta la década de 1970, la lucha de las mujeres anarquistas del siglo XIX y comienzos del XX contra lo que Margaret Marsh rotuló como la «ideología de la domesticidad»⁸¹—la crítica de las costumbres sexuales represivas y el matrimonio burgués, así como la promoción de un acceso fácil a la contracepción— debe considerarse una forma temprana del anarcofeminismo.

Los anarquistas fueron mucho más receptivos para los intereses feministas que la izquierda ortodoxa, pero, al igual que marxistas y liberales, las feministas antiautoritarias se asustaron frente al sexismo de sus camaradas varones. Poco después de que Proudhon publicara su reaccionario y antifeminista folleto *La Justice dans la révolution et dans l'église* (1858) las mujeres empezaron a cuestionar los sentimientos misóginos de este patriarca anarquista. En 1860 Jenny d'Héricourt advirtió a sus lectores del siglo XIX que «todas vuestras luchas son vanas, si las mujeres no marchan con vosotros».⁸² Un poco más de diez años después, la heroína abiertamente anarquista de la Comuna de París, Louise Michel, sirvió como «soldado, ambulancia, enfermera, oradora»,⁸³ y ansiaba asesinar a Adolphe Thiers, el líder ultrarealista de la Segunda República. Bakunin, conocido por su apoyo a la emancipación de las mujeres, «dejó atónitas a sus seguidoras al declarar que le era insoportable ver a las mujeres bebiendo o fumando»,⁸⁴ al tiempo que hasta el magnánimo Kropotkin instaba a las mujeres a entender «qué noble carrera es la de un esposo que dedica su vida a la gran causa de la emancipación social».⁸⁵

Hacia fines del siglo XIX las mujeres, en particular las populistas rusas (*narodniki*), cuya celebración del campesinado estaba estrechamente alineada con el lugar de honor que ocupaba la comuna agraria libre en la doctrina anarquista, se convirtieron en algunos de los defensores más apasionados de la propaganda mediante la acción. Si bien la ideología de los nihilistas y populistas compartía componentes tanto del anarquismo de Bakunin como del jacobinismo protobolchevique más autoritario de Peter Tkachev,⁸⁶ Emma Goldman expresó a menudo su deuda de gratitud con la herencia recibida de las mujeres rusas incendiarias. Incluso los historiadores que simpatizan con el florecimiento del feminismo y el radicalismo entre las mujeres rusas de fines del siglo XIX, tienden a tratar este fenómeno como un acertijo psicológico desconcertante. Richard Stites formula la hipótesis de que esas mujeres radicales, hijas adineradas del privilegio, padecían una «otredad» que podría haber sido engendrada por una «relativa ausencia de contacto entre la hija y los padres».⁸⁷ De todos modos, poca duda hay de que a pesar de la sofocante represión que padecían las mujeres de todas las clases, o tal vez por causa de ella, los movimientos radicales rusos produjeron un número asombroso de practicantes femeninas de la propaganda mediante la acción. Vera Zasulich, no la más importante pero quizá la más notoria —y amada— de esas mujeres, ganó la sorprendente aclamación pública por su

atentado, en 1878, contra la vida de Fiodor Trepov, el odiado y brutal gobernador de San Petersburgo y ex jefe de la policía de Varsovia. El idealista deseo de Zasulich y los miembros del grupo populista radical Zemlia i Volia (Tierra y Libertad), de vivir entre «el pueblo», suponía que «los vínculos constantes entre las mujeres de la intelligentsia y las masas trabajadoras erradicarían de modo gradual, entre los hombres y mujeres trabajadores, el prejuicio prevaleciente acerca de la menor valía de las mujeres».⁸⁸ Vera Figner, en un tiempo asociada con Necaev en la «Voluntad del Pueblo» y muy conocida por su labor en la preparación de la bomba que finalmente mató al zar Alejandro II, podría considerarse la insurgente femenina prototípica del siglo XIX. Su naturaleza compasiva la llevó inicialmente a estudiar medicina, pero en última instancia estaba convencida de que «el único camino por el cual podía cambiarse el orden existente estaba en la violencia».⁸⁹ Ninguna de esas mujeres puede considerarse feminista según las pautas contemporáneas. Tanto Zasulich como Figner creían que la emancipación social y económica de todos tenía mayor prioridad que la conocida entonces como la «cuestión femenina», creencia que halló eco en la convicción de Ethel Mannin, radical y amiga de Emma Goldman, de que «lo que se necesita no es un nuevo movimiento feminista, sino la cooperación de las mujeres en la lucha general por el poder de los trabajadores contra el capitalismo».⁹⁰

No obstante la profética fusión de las demandas feministas y anarquistas ejemplificada por las carreras de mujeres como Emma Goldman y Voltairine de Cleyre, son sorprendentemente pocas las películas que han brindado siquiera una mirada rápida a la herencia anarcofeminista. *Viva María!* (1965) de Louis Malle narró un cuento descabellado acerca de la inclinación de algunas anarquistas a arrojar bombas durante la Revolución mexicana: un motivo apenas velado para una extensa aventura erótica protagonizada por Jeanne Moreau y Brigitte Bardot. *Alice Dropped Her Mirror ant it Broke...* (1988), de Penelope Wehrli, contempló todo el movimiento antiautoritario a través del prisma de un anarquista detestable cuyo narcisismo machista lo convirtió en un chivo expiatorio para el evidente desagrado de la cineasta con respecto a los radicales arrogantes. *My Twentieth Century* (1990) de la directora húngara Ildiko Enyedi, por otra parte, recicló el clisé del despreocupado anarquista tirabombas al bifurcar a su heroína emancipada en dos gemelas idénticas: una anarquista entusiasta de la dinamita cuyo radicalismo es un mero síntoma de su encantadora despreocupación y un complemento para la feminidad apolítica y bastante insulsa de su hermana. *Determinations* (1988) de Oliver Hockenhull, tan desprovista de humor como *My Twentieth Century*, es depresivamente maliciosa: sugiere en forma equívoca que las bombas arrojadas a tiendas de artículos pornográficos por anarcofeministas (cuyos esfuerzos parecen inspirados por la versión del feminismo correspondiente a Andrea Dworkin, antes que por la de Emma Goldman), es una afirmación política viable.

Journeys from Berlin/1971 de Rainer, a diferencia de esas películas política y estéticamente vacuas, es una meditación cinematográfica sobre diversas mujeres radicales de distintas épocas, así como una cavilación acerca de los mundos superpuestos, aunque no siempre cruzados, de lo personal y lo político. El agitado monólogo interior de una paciente psicoanalítica (personificada por la teorizadora cinematográfica Annette Michelson) está intercalado con recitados de las cartas y diarios de Zasulich, Figner y Goldman, así como con fragmentos del diario correspondiente a la adolescencia de la propia Rainer. Esta constelación de temas, derivada de dos corrientes gemelas de furor personal y político que nunca llegan a converger, está inevitablemente subsumida en la preocupación primordial de Rainer por las actividades de la Facción del Ejército Rojo (conocida en términos populares como el Grupo Baader-Meinhof),⁹¹ y la respuesta represiva del Estado alemán: la *Berufsverbot* (traducida de manera aproximada como lista negra). Si bien las mujeres que Rainer coloca en el primer plano no fueron defensoras coherentes del anarquismo clásico (y la peculiar amalgama que realizó Meinhof del vanguardismo leninista y la acción directa semianarquista la hicieron menos versada en las realidades políticas tangibles que las mujeres del siglo XIX), cada una de ellas extrajo un sostén moral de la creencia en que la acción directa podía servir de acicate posible para la transformación revolucionaria.

El *modus operandi* cinematográfico de Rainer es comparado a menudo con el collage, y su «heteroglosia» filmica («superposición y entrecruzamiento»⁹² de lo personal y lo político) –una inclinación meticulosamente orquestada a «yuxtaponer en forma horizontal o sobreimprimir verticalmente una serie de voces y discursos»⁹³– diferencia a *Journeys from Berlin* de películas poco sinceras como *Nada*, que pretende desenmascarar la patología anarquista. Rainer, hija de anarquistas, siente sin duda simpatía por la tradición antiautoritaria. Con todo, el tono desapasionado de la película vira en ocasiones hacia la autonegación con tono de parodia. Pero la renuencia a asumir una postura comprometida (que se repite en forma ambivalente con reiteradas tomas de Stonehenge, las cuales plantean en apariencia la cuestión de que a menudo la historia está rodeada de misterio y se resiste a las interpretaciones definitivas) es también refrescantemente honesta, ya que la predilección de *Journeys from Berlin* por filtrar reflexiones sobre el activismo político a través de la sensibilidad sin entusiasmo de los habitantes contemporáneos en las buhardillas de SoHo deja lugar para una autocrítica rayana en la autoflagelación. Dos voces anónimas –una masculina y otra femenina– que citan largos trozos de memorias y ensayos de mujeres radicales, narran las experiencias de Zasulich, Figner, Goldman y Meinhof. Las bromas de la pareja, paralizadas por las dudas y frustradas por el escepticismo en igual medida en que Zasulich y Figner recibieron energía de la confianza en sí misma revolucionaria, transmiten el agotamiento de la generación posterior a

1968, al tiempo que proporcionan un anticipo de la petulante complacencia de la década de 1980.

Parece justo preguntar en qué forma la estética vanguardista casi aleatoria de Rainer, que favorece la traviesa autorreferencialidad de Cage y Duchamp antes que el didactismo confrontativo, esclarece los dilemas de la violencia anarquista. Dada su renuencia a imitar un cine-brechtianismo que (a pesar de una efervescencia anterior) se había vuelto trasnochado y estereotipado hacia la década de 1980, esta estética abjura del «despertar de conciencias» explícito y elige insinuar sutilmente la forma en que el radicalismo femenino difiere de su contrapartida masculina. La película se preocupa de hecho por vinculaciones históricas a veces nebulosas que anuncian la inconmensurabilidad, en lugar de las similitudes, del radicalismo correspondiente a épocas dispares.

Hasta cierto punto *Journeys from Berlin*, sin denunciar en forma inequívoca ni afirmar la violencia terrorista, participa de lo que David Wieck llama la «negatividad del anarquismo», su necesidad de despejar el terreno ideológico mediante la revelación de «barreras significativas para la realización de las potencialidades de los seres humanos».⁹⁴ Con todo, la aporía política específica de Rainer es la doble amenaza al poder masculino por parte de la resistencia femenina antiautoritaria, tanto a la autocracia estatista como a las convenciones sexistas. De todos modos, el carácter distintivo del radicalismo femenino —aunque no siempre feminista— une al menos tenuemente a los simpatizantes radicales representados por el populismo de Zasulich y Figner, el anarquismo de Goldman y la vaga síntesis de Mao, Lenin y el Che que hace Meinhof. Aun más importante es que todas estas mujeres, a pesar de enormes diferencias históricas e ideológicas, resistieron la censura del socialismo autoritario, así como la frecuente condescendencia de sus camaradas radicales del otro sexo.⁹⁵

Por muy extravagante que parezca al comienzo, en última instancia resulta apropiado que una sesión de terapia proporcione el recurso de la circulación ambiental que vincula las hazañas de las «amazonas» rusas del siglo XIX, las chanzas de una pareja que discute y la política de la desesperación de Baader-Meinhof. Como la tradición lacaniana, que ejerció una influencia irresistible en la teoría feminista (implícitamente minada y parodiada en la película: la máxima de que lo «real» histórico es perpetuamente inaccesible se transforma en el material de una farsa intelectualizada, en el contexto de la interpretación cómica que Michelson realiza con virtuosismo), recibió el rótulo de «terrorismo teórico»,⁹⁶ el análisis en apariencia interminable de la paciente sólo parece prolongar su abatimiento y su desesperación suicida. La misoginia de la profesión psiquiátrica, el orgullo desmedido de las inclinaciones terapéuticas y las tendencias suicidas son también temas superpuestos surgidos de las recitaciones de las obras de Alexander Berkman y Ulrike Meinhof que salpican la sesión de terapia hacia el final de la película.

La lectura de pasajes de *Prison Memoirs of an Anarchist* [Memorias de prisión de un anarquista], de Berkman, por la voz masculina anónima (en realidad se trata del artista y realizador de vídeo Vito Acconci, cuyo sardónico tono nasal de Brooklyn ofrece una adecuada distancia irónica), al principio puede parecer discordante en una película dedicada a probar las vinculaciones entre los atentados anarcofeministas, el feminismo contemporáneo y el problemático martirio de Meinhof. Pero el suicidio de Berkman que finalmente ocurrió en 1936 ofrece una encubierta rima temática con los sermones mortíferos del paciente y el aparente suicidio de Meinhof en la prisión. Además, si se lo saca de contexto, el fragmento de la memoria de Berkman no es distinto de los fragmentos intensamente emotivos tomados de las cartas de Figner y Zasulich que se citan en la película de Rainer. El conocimiento directo de la angustia emotiva estimula a historiadores conservadores como James Billington a decir con desdén que «el papel distintivo de las mujeres en el movimiento ruso fue el de purificar e intensificar el terror, no el de expresar ideas». La estrecha colaboración de Berkman con Goldman, su amante y más célebre camarada, está implícitamente reflejada en las secuencias de una pareja, representada por Cynthia Beatt y Antonio Skármeta, quienes están planeando un atentado que no se especifica. Los movimientos esporádicos de la pareja, expresados con torpes cortes rápidos y discusiones apenas audibles, rodean de una danza visual y auditiva extrañamente juguetona al grave proyecto del asesinato político. La propia alianza anarquista, con frecuencia incómoda, de Goldman y Berkman se caracterizó como otro esfuerzo extenuante por defender la necesidad ocasional de la violencia política y una seria intranquilidad con respecto a las debilidades inherentes de las estrategias violentas. Los primeros años de Berkman estuvieron marcados por una devoción inquebrantable a la causa anarquista; su afirmación de que creía «ser primero un revolucionario y después un humano»⁹⁷ es emblemática en cuanto a la determinación que compartían en el siglo XIX todos quienes practicaban la propaganda mediante la acción. La convicción última de Goldman, de que el fervor revolucionario y el reino personal «se entrecruzaban, aunque a veces estuvieran en guerra»,⁹⁸ resulta más pertinente para la determinación de Rainer de explorar el desequilibrio profundo, y en última instancia insoluble, entre lo personal y lo político. El abismo entre la sinceridad moral del anarco-comunismo y el buen tono radical de la era Reagan ocupa el primer plano en una secuencia en la cual la pareja en pugna interrumpe su régimen doméstico con una lectura del ensayo de Goldman «The Psychology of Political Violence» [«La psicología de la violencia política»]. Una vez que la mujer anónima (la voz es de la crítica y realizadora cinematográfica Amy Taubin) ha leído los últimos párrafos de este ensayo, la comparación de los individuos sensibles llevados a cometer actos de violencia política con las cuerdas «muy sensibles» de un violín que se rompen bajo la presión es desechada como «prosa muy rebuscada». La

versión de Rainer de lo que Pasolini llamó «subjetividad indirecta libre»⁹⁹ (un intento de encontrar un equivalente filmico del «discurso indirecto libre»:¹⁰⁰ la superposición o, si se quiere, la imbricación, de la voz de un personaje con la del autor) es lo bastante hábil para que los espectadores no estén del todo seguros acerca de si *Journeys from Berlin* sanciona realmente este juicio con respecto a las medidas reflexiones de Goldman sobre la violencia política como algo kitsch o la presenta como un mero síntoma de la angustia yuppie izquierdista. En cualquier caso, a pesar de su historial de comienzos del siglo XX, «The Psychology of Political Violence» está tan llena de ambigüedad y de dudas respecto de sí misma como cualquier artefacto posmodernista: Goldman siente empatía en forma simultánea con los individuos angustiados como Czolgosz, quien recurre a la violencia, y llega a la conclusión de que una estrategia de la propaganda mediante la acción sólo tendrá una eficacia limitada en el ambiente norteamericano. La inevitable infructuosidad del ensayo de Goldman expresa los sentimientos mezclados de muchos anarquistas con respecto a la violencia política: los actos *individuales* de derramamiento de sangre, en especial si se apartan de los objetivos más amplios de la revolución social, no son fetichizados, pero a veces se los tolera como contingencias necesarias. Este espíritu de duda radical coincide con la renuencia de la película a exaltar o auspiciar a las «Amazonas» rusas y a sus descendientes del siglo XX.

En algunos aspectos, la conclusión de la película es una réplica con matices a la notoria observación de Gunther Nollau (ex jefe de la policía de seguridad de Alemania occidental), respecto de que el terrorismo femenino fue engendrado por la «excesiva» emancipación de las mujeres.¹⁰¹ Analizar minuciosamente la furia de Meinhof significó una maniobra reconocidamente delicada, pues su precario estado psicológico estaba ligado de modo estrecho con su perspectiva política. Rainer, al aceptar las acusaciones más duras de sus críticos, admite que en alguna forma «psicologizó» a Ulrike Meinhof.¹⁰² Sin embargo, la integración de una carta, escrita por Meinhof en la prisión, a su compleja red de ambigüedades, no reduce mecánicamente el radicalismo a la angustia psicológica apolítica. La misiva de Meinhof esboza su furor ante los esfuerzos del Estado alemán por someterla mediante la «psiquiatrización» coercitiva. La comprensión de que una técnica terapéutica, que ya ni siquiera se inclina ante la tradición del Iluminismo, puede tergiversarse en una forma autoritaria de control social, justifica la puesta en un pie de igualdad de Meinhof, una mujer cuya orientación política incipiente estaba muy lejos del anarquismo genuino, con anarquistas emblemáticos como Goldman y Berkman. El giro del populismo del siglo XIX de Zasulich y Figner, que siempre conservó al menos lazos tenues con la gente a la que declaraba servir, a las estrategias insulares, destructivas, de la Fracción del Ejército Rojo, trasciende la estrechez de las meras disputas doctrinarias. Resulta paradójico que un radicalismo de izquierda libertaria gozara de un éxito sorprendente en el clima

indiscutiblemente represivo de la Rusia del siglo XIX, mientras que la manía paranoide por la vigilancia que exhibió el Estado «liberal» de la Alemania occidental posterior a la Segunda Guerra Mundial casi prescribió que las émulas de Zasulich y Figner de nuestros días contribuyeran simplemente a un «espectáculo de terrorismo»: una imitación confusa, con frecuencia en tono de farsa, de las travesuras de la banda de Bonnot. Pero la cita final de la declaración de H. Herold (jefe de la Oficina Federal de Investigaciones Criminales) según la cual «el objetivo de todos los enemigos del Estado es la creación deliberada de un poder opositor por encima y en contra de este Estado, o la negación del *monopolio de la fuerza por parte del Estado*» demuestra que la burocracia de Alemania occidental percibía a la Fracción del Ejército Rojo como una amenaza antiestatista, aun cuando Baader y Meinhof fueran seguidores de Necaev, antes que de Bakunin o Kropotkin.

Born in flames, película menos mediatizada de Lizzie Borden, a pesar de su guión de pesadilla es una evocación más optimista de las corrientes contemporáneas dentro del anarcofeminismo. La película de Borden, situada en un futuro no muy lejano que se parece en forma inquietante a los años medios de la década de 1980, además de su consideración todavía de actualidad con respecto a las relaciones a menudo tensas entre los blancos y los afonorteamericanos, y entre las mujeres lesbianas y heterosexuales, asimila en su narrativa una de las perennes controversias internas del radicalismo: la crítica a una democracia social supuestamente benigna desde una perspectiva anarquista de «ultraizquierda» que no duda en reflexionar sobre la eficacia de la violencia armada. Puesto que el reaganismo consideraba que la democracia social liberal era tan herética como el anarcocomunismo, la visión de Borden para un futuro «diez años después» de una «revolución» socialdemocrática –en la cual las reformas inadecuadas de un gobierno encabezado por el equivalente ficticio de los Socialistas Democráticos de Estados Unidos son atacadas por una izquierda feminista militante– resultó en opinión de muchos ingenuamente ridícula y hasta irresponsable. Amy Taubin, por ejemplo, preguntó con evidente impaciencia si Borden «cree seriamente que el futuro del movimiento feminista está en repetir (y no como una farsa) las posiciones militantes de la clandestinidad extremista durante las décadas de 1960 y 1970». ¹⁰³ Pero el deseo alegremente desorbitado de Borden, en cuanto a imaginar un futuro en el cual hasta el socialismo parlamentario de estilo europeo parecería reaccionario para algunos estadounidenses, no tiene por qué relegarse al reino de la nostalgia de la década de 1960. Desde una perspectiva histórica más amplia, la fantasía de Borden con respecto a los temas anarquistas recapitula los debates entre los anarquistas y sus antagonistas socialdemócratas, tales como George Bernard Shaw. Este veía con notable recelo el antiestatismo y el antiparlamentarismo anarquistas, arguyendo que el Estado, comúnmente «utilizado contra el pueblo», conservaba el potencial que sería «utilizado por el pueblo», para los fines beneficiosos que el reformismo parlamentario puede proveer. ¹⁰⁴

Born in Flames revive el desdén que sentía Bakunin por la democracia social, al sugerir que las mujeres negras privadas del derecho al voto, y no los campesinos empobrecidos y los miembros del proletariado tradicional, son ahora los agentes primarios de la transformación histórica. El montaje entrecortado de la película yuxtapone frenéticamente a personalidades que propugnan versiones competidoras del anarcofeminismo: Isabel, la DJ punk de Radio Regazza, que personifica la ira salmodiante contra la complacencia liberal; Honey, la vocera afronorteamericana de Radio Phoenix –basada en el soul y el gospel– quien clama contra las falsas promesas del régimen socialdemócrata con tono frío y medido; el Ejército Femenino predominantemente negro y lesbiano y sus brigadas *ad hoc* de ciclistas antiviolación, radicalmente descentralizadas. Esta incómoda alianza entre minorías raciales y disidentes sexuales que comparten una visión escéptica de las promesas liberales une la contracultura anarquista con la agenda del feminismo radical. El énfasis en los medios alternativos como sitio de descontento insurreccional corresponde a la afición anarquista reciente por la radio pirata.¹⁰⁵

La implicación de que la espontaneidad anarquista puede ser provocada y también reprimida por los medios está en el espíritu de la observación de Mark Poster cuando sostiene que «la comunicación mediatizada electrónicamente» puede «cuestionar», así como reforzar, «los sistemas de dominación que están surgiendo en una sociedad y una cultura posmodernas».¹⁰⁶ La simpática improvisación de las brigadas de bicicletas, además, sugiere una reinención feminista del plan del *Dutch Provo* holandés para lograr la disponibilidad gratuita de bicicletas, como modos alternativos de transporte para la contracultura de Amsterdam, durante la década de 1960.¹⁰⁷ Del mismo modo como la sustitución antojadiza, por parte de los anarquistas holandeses, del ideal clásico del proletariado por el «Provotariado» –un amplio conglomerado de rebeldes de tipos dispares– causó el enojo de los socialistas y anarquistas tradicionales en los Países Bajos, las crecientes alianzas entre los blancos marginados y las negras lesbianas en *Born in Flames* provoca la cólera de los socialistas más convencionales de ambos sexos. Borden creía que cualquier «posición absoluta» –aunque fuera impecablemente antiautoritaria– podía ser vulnerable al mismo orgullo revolucionario desmedido que la película criticaba. En consecuencia, las heroínas anarquistas de Borden no son santas de yeso, sino individuos falibles, a veces equivocados. Radio Regazza, aun cuando virulentamente antiautoritaria, representa una orientación algo confusa y prepolítica, mientras que Radio Phoenix adhiere a una postura más «racionalista», «prestando atención a otros puntos de vista, pero manteniendo su autonomía».¹⁰⁸ El batallón de ciclistas antiviolaciones del Ejército Femenino, que podría categorizarse como «ayuda mutua» anarcofeminista, o bien ser acusado de «vigilantismo», no oculta la conciencia que tiene Borden de que su ejercicio de baja tecnología en solidaridad femenina es tanto «maravilloso como ridículo»; la película nunca es tan solemne como para no hacer una pausa

y parodiar sus propias pretensiones. En muy buena medida, la autoconsciente escisión o «refracción» de las posiciones políticas posibles en una crítica multisonante del feminismo y el socialismo mayoritarios explica la caracterización admirada que Teresa de Lauretis hace de la película al considerarla una «representación de las mujeres como un sujeto social y un sitio de diferencias: diferencias que no son tan sólo sexuales o meramente raciales, económicas o (sub)culturales, sino todas esas cosas juntas y con frecuencia en conflicto unas con otras».¹⁰⁹

El desafiante retrato que hace la película de la «heterogeneidad» del sujeto femenino es, puede argumentarse, inseparable de sus estrategias formales. Borden borra con ingenuidad las fronteras entre su universo alternativo de ciencia ficción y la realidad contemporánea, mediante la mezcla de secuencias de su propio guión (a menudo filmadas en cuadros fijos de aspecto granulado, con una cámara sostenida a mano) y otras secuencias ya existentes, seleccionadas de programas televisivos. La destrucción de Radio Regazza y de Radio Phoenix, por ejemplo, se describe con secuencias existentes que registran la destrucción de una estación de radio italiana pirata. Las escenificaciones que ponen en primer plano a las airadas protagonistas se funden de modo casi imperceptible en secuencias de documentales de actualidad que muestran manifestaciones de protesta verdaderas. La tolerancia de la película, en realidad su preferencia, por las ideologías híbridas –prueba de que se trata de sujetos «en desarrollo»¹¹⁰ y no de identidades estables– está arraigada en su inclinación a hurgar en la estética exploratoria.

El ingenioso estilo cinematográfico de Borden corre parejas con su hábil apropiación de importantes corrientes antiautoritarias. La estructura antijerárquica del Ejército Femenino, por ejemplo, se parece en forma inconfundible a uno de los modos más influyentes de la organización anarquista: el grupo de afinidad. Murray Bookchin describe el grupo de afinidad –término acuñado por los anarquistas españoles– como «un colectivo de amigos íntimos que tienen tanto interés en sus relaciones humanas como en sus objetivos sociales».¹¹¹ La estructura antijerárquica del grupo de afinidad, con su énfasis tanto en «el aspecto racional de la revolución como en su lado gozoso, sensual y estético»,¹¹² condensa en forma acertada el feminismo no dogmático de Borden, y confunde asimismo los esfuerzos de los personajes de la película que representan a la autoridad por comprender el don instintivo del Ejército Femenino para lo que Colin Ward llamó «orden espontáneo».¹¹³ Las autoridades se muestran incrédulas cuando se ven frente a una organización que desdeña la regimentación y el liderazgo centralizado preferidos por los leninistas y los partidos de clase media establecidos. Este desconcierto tiene una divertida ilustración en una secuencia en la cual un agente del FBI (representado con cómica sangre fría por Ron Vawter) trata de explicar la desconcertante fugacidad de los grupos de afinidad dibu-

jando tres círculos concéntricos en una pizarra y distribuyendo alrededor «pequeñas células» que frustraban los esfuerzos concertados para «determinar en cualquier momento quién está a cargo». Su exasperación frente a un grupo por entero femenino cuya estructura descentralizada hace que resulte virtualmente imposible una infiltración efectiva, contribuye a subrayar el hecho de que la orientación antiburocrática del grupo de afinidad concordaba con corrientes que tuvieron influencia dentro del primer movimiento femenino y que eran intuitivamente anarquistas. La anarcofeminista Peggy Kornegger sostuvo que «en muchas zonas no conectadas de Estados Unidos, los CR (grupos para despertar la conciencia) se desarrollaron como una reacción espontánea, directa, a las formas patriarcales», ofreciendo un «sorprendente parecido con... los grupos anarquistas de afinidad en España, Francia y muchos otros países». ¹¹⁴ *Born in Flames* no describe a los miembros del Ejército Femenino como heroínas intachables, con lo que afirma implícitamente la opinión de Jo Freeman de que los grupos feministas de afinidad fueron presa a menudo de la «tiranía de la falta de estructura»: un malestar político supuestamente caracterizado por un ocasional elitismo, «el *star system*» y la impotencia política. ¹¹⁵ En última instancia, *Born in Flames* resultó ser escandalosa, tanto dentro como fuera del movimiento feminista, sobre todo por resistirse a la tentación de condenar en forma definitiva el uso de la violencia revolucionaria. Esta decisión fue en parte una provocación estratégica de Borden, ya que los elogios recibidos por los activistas antinucleares pacifistas de Greenham Common en Inglaterra (adherentes a una variedad de resistencia anarquista pasiva), de parte de muchas mujeres radicales durante los primeros años de la década de 1980, «atribuyeron a las mujeres un estado de no violencia natural» ¹¹⁶ que ella consideró dudosamente esencialista. El atentado culminante del Ejército Femenino contra un transmisor situado en lo alto del World Trade Center hizo que la película resultara vulnerable a las acusaciones de que su reinterpretación anarcofeminista de la propaganda mediante la acción no era sólo aventurera, sino también desenfadadamente estúpida. Con todo, la euforia que experimentan las mujeres de Borden al realizar un atentado improvisado cuyo objetivo es una mole de comunicaciones, en lugar de un tirano individual, les ofrece un breve momento de poder que es tan pasible de que se lo valore como de que se lo tenga por inadecuado. La ambivalencia con respecto a la violencia anarquista en *Born in Flames* reestructura las matizadas discusiones sobre las fuerzas y las limitaciones de los actos de terror que condimentan la correspondencia entre Emma Goldman y Alexander Berkman. Goldman, en el espacio de una carta a Berkman airadamente discutida, sostuvo que «a la luz de nuestra experiencia sabemos que los actos de violencia son inevitables», pero denunció a la mayoría de ellos como «patéticamente inadecuados». ¹¹⁷

Journeys from Berlin/1971 y *Born in Flames* no sólo arrojaron luz sobre los intereses particularistas de las mujeres anarquistas. La negativa de esas películas

a defender de modo simplista o el pacifismo absoluto o bien un programa de lucha armada universal refleja los complejos debates históricos, dentro del movimiento anarquista, entre los pacifistas tolstoianos y los proponentes militantes de las formas de acción directa que no excluyen el uso de la violencia táctica. Otra variedad del anarquismo contemporáneo, muy bien representada por la herencia de la «Angry Brigade» de Gran Bretaña, y la polémica más reciente del periódico londinense *Class War*,¹¹⁸ asocia la resistencia pasiva con las tendencias cripto-religiosas, reaccionarias, y sostiene con obstinación que la lucha armada es un componente esencial del anarquismo de la clase obrera. La tradición del anarcofeminismo, y las protagonistas a menudo confundidas pero resueltamente idealistas de las películas de Rainer y Borden, sugieren que las mujeres anarquistas con frecuencia se ven incómodamente atrapadas entre extremos molestos: se niegan a aceptar por entero la tradición a menudo machista de la propaganda mediante la acción, pero se ven llevadas igualmente por una no violencia reflexiva que coincide con preconceptos estereotipados del radicalismo femenino.

Notas

1. Véanse, por ejemplo, los desdeñosos comentarios sobre el anarquismo que realiza Hobsbawm en «Reflections on Anarchism», en *Revolutionaries: Contemporary Essays* (Nueva York, Pantheon Books, 1973), pp. 72-91.

2. Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge, MA y Londres, Harvard University Press, 1995), p. 238.

3. Para un análisis de los estereotipos que va más allá de los binarismos simples, véase Ella Shohat y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (Londres y Nueva York, Routledge, 1994), pp. 178-219.

4. Bryan Cheyette, *Constructions of «the Jew» in English Literature and Society: Racial Representations, 1875-1945* (Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1993), p. 268.

5. Para un intento de contextualizar las pautas de la representación afronorteamericana y de la autorrepresentación dentro del marco de los enunciados racistas poco conocidos y realizados, entre otros, por Hegel y Kant, véase Henry Louis Gates (h.), *Figures in Black: Words, Signs, and the «Racial» Self* (Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1987).

6. Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context* (Londres y Nueva York, Routledge, 1995), p. 50. El análisis de la pseudociencia del siglo XIX que realiza McClintock está inspirado en gran medida por *The Mismeasure of Man*, de Stephen Jay Gould (Londres y Nueva York, W. W. Norton, 1981).

7. Marcus Graham, «Anarchism, capitalism, y marxism», *Resistance* (agosto-septiembre 1949), p. 3.

8. Marion Meade insiste en que a Keaton le desagradaba la comedia socialmente consciente de Chaplin y está segura de que Buster era irreductiblemente hostil al anarquismo. Sin embargo, observa en forma más bien críptica que las audiencias contemporáneas se sintieron probablemente incómodas con la violencia cómica de *Cops*, tal vez porque la consideraban de mal gusto. Véase

Marion Meade, *Buster Keaton: Cut to the Chase* (Nueva York, HarperCollins, 1995). Franklin Rosemont, desde una perspectiva completamente distinta, ignora al anarquista estereotipado del filme y proclama que *Cops* es «una película salvajemente antipolicía», para lo cual cita la decisión instantánea de Buster cuando arroja la bomba hacia la multitud de policías y políticos. Véase el artículo de Rosemont «A bomb-toting, long-haired, wild-eyed friend: The image of the anarchist in popular culture», en Dave Roediger y Franklin Rosemont (comps.), *Haymarket Scrapbook* (Chicago, Charles H. Kerr, 1986), p. 209.

9. Para una exposición detallada de las fuentes anarquistas de *The Iceman Cometh*, véase Virginia Floyd (comp.), *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays* (Nueva York, Frederick Ungar Publishing Co., 1981), pp. 299-300.

10. Una gran ironía histórica es el hecho de que Paul Brousse, un formulador influyente de la doctrina de la propaganda mediante la acción, siguió siendo un reformista sincero dentro del Partido Socialista Francés. Para una descripción de la carrera de Brousse, con especial atención a la situación de la propaganda mediante la acción dentro de la Primera Internacional, véase David Stafford, *From Anarchism to Reformism: A Study of the Political Activities of Paul Brousse within the First International and the French Socialist Movement 1870-90* (Toronto, University of Toronto Press, 1971).

11. Véanse, por ejemplo, Isaiah Berlin, *Russian Thinkers* (Londres y Nueva York, Penguin Books, 1977), pp. 214-116; Paul Avrich, *The Russian Anarchists* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1967), pp. 37-38; E. H. Carr, *The Romantic Exiles: A Nineteenth-Century Portrait Gallery* (Boston, MA, Beacon Press, 1961), pp. 290-310.

12. Para una condena anarquista al «necaevismo burgués», véase Sam Dolgoff, «The relevance of anarchism to modern society», incluido en la antología de Terry M. Perlin (comp.), *Contemporary Anarchism* (Nueva Brunswick, NJ, Transaction Books, 1979), p. 38. Para la quintaesencia de la descripción conservadora del terrorismo «anarquista», véase Walter Laqueur, *The Age of Terrorism* (Boston y Toronto, Little, Brown & Co., 1987).

13. Pomper escribe que «el análisis textual sugiere que Bakunin fue responsable del estilo y algo de la sustancia de los primeros siete párrafos, pero Necaev les inyectó su extremo ascetismo y su fascinación por el martirio. La segunda sección, con cuatro párrafos, contiene alguna fraseología bakuninista pero en sustancia es sobre todo obra de Necaev. La tercera sección, la más extensa, es casi seguramente de Necaev, tanto desde el punto de vista del estilo como de la sustancia, mientras que la última, en su totalidad, parece ser de Bakunin. Véase Philip Pomper, *Sergei Necaev* (Nueva Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1979), p. 90. Michael Confino presenta el testimonio más convincente de que Bakunin tuvo poco o nada que ver con respecto al borrador final del *Catecismo*. Véase su introducción a Michael Confino (comp.), *Daughter of a Revolutionary: Natalie Herzen and the Bakunin-Nechaev Circle*, trad. Hilary Sternberg y Lydia Bott (Lasalle, IL, Library Press, 1973), pp. 9-42.

14. Malatesta está citado en Nunzio Pernicone, *Italian Anarchism: 1864-1892* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1993), p. 84.

15. La insurrección de 1877 siguió de cerca a la previa insurrección fallida de 1874 en Bolonia. Pietro Cesare Ceccarelli, un aliado de Cafiero y Malatesta, admitió que sus camaradas «no podían esperar el triunfo ... queríamos realizar un acto de propaganda». Ceccarelli está citado en el relato de este episodio que realiza Richard Hostetter en *The Italian Socialist Movement I: Origins (1860-1882)* (Princeton, NJ y Toronto, D. Van Nostrand, 1958), p. 377.

16. Tomado del ensayo de Malatesta «Anarchism and violence», que integra la antología de Errico Malatesta, *The Anarchist Revolution: Polemical Articles 1924-1931*, compilada por Vernon Richards (Londres, Freedom Press, 1995), p. 61.

17. Escribe que «la defección de la masa de la clase obrera ha sido una de las razones por las que se recurrió al terrorismo». Véase Guérin, *Anarchy*, p. 75. Ulrich Linse concluye que «la represión

violenta de las insurrecciones bakuninistas en la década de 1870, por obra de las autoridades del Estado, tuvo como resultado la ola de asesinatos posteriores. Él considera el auge de la propaganda mediante la acción una fase intermedia dentro de la historia del anarquismo, encerrada entre el eclipse del proudhonismo y el bakuninismo al viejo estilo y el advenimiento del sindicalismo libertario». Véanse los artículos de Linse «Propaganda by deed» y «Direct Action», incluidos en la antología de Wolfgang J. Mommsen y Gerhard Hirschfeld (comps.), *Social Protest, Violence and Terror in Nineteenth-and Twentieth-Century Europe* (Nueva York, St Martin's Press), pp. 201-229.

18. Mirbeau está citado en Peter Marshall, *Demanding the Impossible: A History of Anarchism* (Londres, HarperCollins, 1992), p. 438. Para mayores datos sobre la relación entre Mirbeau y el anarquismo francés, véase Reg Carr, *Anarchism in France: The Case of Octave Mirbeau* (Manchester, Manchester University Press, 1977).

19. Mark Polizzotti, biógrafo de Breton, escribe que en 1913 Breton «no estaba familiarizado con los textos teóricos del anarquismo y el socialismo». El elogio de Henry que hace Breton también está citado por Polizzotti; véase su *Revolution of the Mind: The Life of André Breton* (Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1995), pp. 15-17.

20. Paul Avrich, *The Haymarket Tragedy* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1984), p. 61.

21. Richard Drinnon, *Rebel in Paradise: A Biography of Emma Goldman* (Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1961), p. 81.

22. Felix Dubois, *The Anarchist Peril* (Londres, T. Fisher Unwin, 1894), p. 213.

23. Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1991).

24. Byron R. Bryant, «When Czolgosz shot McKinley-A study in anti-anarchist hysteria», *Resistance* (vol. 8, n° 3, diciembre de 1949), p. 5.

25. Muchas de esas películas inhallables están mencionadas o brevemente analizadas en Pietro Ferrua, *Anarchists in Films* (Portland, OR, First International Symposium on Anarchism, 17-24 de febrero de 1980), o *Cinéma et anarchie* (Ginebra, CIRA, 1984).

26. La investigación de Robert J. Goldstein reveló que este «pánico anarquista» en Estados Unidos fue provocado por varios «ultrajes» específicos, que incluyeron el asesinato en Denver de un sacerdote, el padre Leo Heinrichs, por obra de un inmigrante italiano llamado Giuseppe Aliaa, quien adujo haber recibido la influencia del anticlericalismo anarquista, y el intento de asesinato de un jefe policial en Chicago, perpetrado por un judío ruso que, según sostuvo la policía, estaba vinculado con los círculos anarquistas. Véase el artículo de Goldstein «The anarchist scare of 1908: A sign of tensions in the progressive era», *American Studies* (vol. XV, n° 2, abril de 1974), pp. 55-87.

27. Richard Schickel, *D.W. Griffith: An American Life* (Nueva York, Simon & Schuster, 1984), p. 136. Para un análisis históricamente más agudo de *The Voice of the Violin*, véase Scott Simmon, *The Films of D.W. Griffith* (Nueva York y Cambridge, Cambridge University Press, 1993), pp. 49-51.

28. Las opiniones de Lombroso acerca de los anarquistas están resumidas en Gina Lombroso-Ferrero, *Criminal Man: According to the Classification of Cesare Lombroso* (Montclair, NJ, Paterson Smith, 1972), p. 305. En una vena paralela, un periódico norteamericano de 1908 echaba chispas contra los anarquistas, «tan despreciables como las ratas y mucho más peligrosos», su «condenable doctrina ... prueba concluyente de demencia». Para una referencia a este editorial del *San Francisco Chronicle* (27 de febrero de 1908), véase Goldstein, «The anarchist scene of 1908», p. 61.

29. Kevin Brownlow, *Behind the Mask of Innocence* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1990), p. 432.

30. *Moving Picture World* (13 de marzo de 1909), p. 310.
31. André Salmon, *Le Terreur noire: Chronique du mouvement libertaire* (París, Jean-Jacques Pauvert, 1959).
32. No logré proyectar *Les Anarchistes ou la bande à Bonnot* (Francia-Italia 1968), una ficción sobre las aventuras de la notoria banda. En *Anarchists in Films*, p. 11, de Ferrua, puede leerse una breve descripción. En su documental *Paris 1900* (1947), Nicole Védres incluyó algo de material documental ya filmado de la banda de Bonnot.
33. Richard Parry, *The Bonnot Gang: The Story of the French Illegalists* (Londres, Rebel Press, 1987, p. 25).
34. El encanto de *Fantômas* se hace explícito en un pasaje en el cual un joven llamado Charles Rambert se muestra atemorizado cuando contempla el hecho de que «un hombre puede cometer tantos crímenes y cualquier hombre ... puede hacer fracasar los recursos más inteligentes de la policía». Un magistrado escandalizado responde a este tributo reprendiendo al muchacho, a quien dice que está «loco ... completamente loco ... Usted no vacilaría en situar a los héroes del crimen y a los héroes de la ley y el orden en un mismo pedestal». Véase Marcel Allain y Pierre Souvestre, *Fantômas* (Nueva York, Ballantine Books, 1986), pp. 18-19.
35. Para una exposición detallada de los incidentes y personajes históricos reales que inspiraron la novela de Conrad, véase Norman Sherry, *Conrad's Western World* (Cambridge, Cambridge University Press, 1971), pp. 228-334. Véase también Paul Avrich, «Conrad's anarchist professor: An undiscovered source», *Drunken Boat*, n° 2, pp. 227-232.
36. Paula Marantz Cohen, *Alfred Hitchcock: The Legacy of Victorianism* (Lexington, University Press of Kentucky, 1995), p. 31. En una vena paralela, Balzac tomó como modelo para el personaje de Vautrin a François-Eugène Vidocq, «el ex convicto que llegó a ser el fundador de la Sûreté francesa». Véase la introducción de Rayner Heppenstall a Honoré de Balzac, *A Harlot High and Low* (Londres y Nueva York, Penguin Books, 1970), p. viii.
37. Irving Howe, *Politics and the Novel* (Greenwich, CT: Fawcett Publications, 1967), p. 85. Howe también cree que el desdén hacia el anarquismo exhibido por Conrad era, al menos parcialmente, el resultado de una compulsión a negar los recuerdos del ferviente nacionalismo polaco de su padre —un credo tan consagrado como el anarquismo a su propia versión de la acción directa— y a asumir el comportamiento de un correcto inglés.
38. Al resumir la labor de Hitchcock en la secuencia final de *The Man Who Knew Too Much* (original), el biógrafo John Russell Taylor, como muchos comentaristas, supuso que la banda de Sidney Street era realmente anarquista. Véase *Hitch*, de Taylor (Londres, Faber & Faber, 1978), p. 126.
39. John Quail, *The Slow Burning Fuse: The Lost History of the British Anarchists* (St Albans y Londres, Paladin Books, 1978), p. 267. La anarquista británica Nellie Dick confirma la opinión de Quail en el sentido de que el asunto de Sidney Street fue un tiroteo no anarquista. Véase John Pether, «A conversation with Nellie Dick», *The Raven* 6 (vol. 2, n° 2, octubre de 1988), pp. 163-164.
40. Richard Watts, (h.), reseña de *Soak the Rich*. *New York Herald Tribune* (5 de febrero de 1936).
41. Para un relato bien dispuesto de las actividades de Sabaté, véase Antonio Téllez, *Sabate: Guerrilla Extraordinary*, trad. Stuart Christie (Londres, Elephant Editions, 1974).
42. Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France* (Londres y Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989), p. 208.
43. Goldman escribe que sólo «una transvaluación completa de todos los valores aceptados ... acompañada por la abolición de la esclavitud industrial», conducirá a la erradicación de la prostitución. Véase el ensayo de Goldman «The traffic in women», incluido en la antología *Anarchism*

and Other Essays (Nueva York, Dover Publications, 1969), p. 194. Resulta muy interesante que los historiadores contemporáneos de las ideas –como los cineastas que vinculan burdeles y anarquistas– a menudo perciben continuidades entre el radicalismo y las acciones sexuales ilícitas tales como la prostitución y la pornografía. El notoriamente dispéptico Paul Johnson, por ejemplo, sostiene que los editores radicales del siglo XIX se convirtieron en pornógrafos inveterados cuando su política entró en bancarrota. Véanse las diatribas en la enorme obra de Johnson *The Birth of the Modern 1815-1830* (Nueva York, Harper Perennial, 1970), p. 872.

44. Véase Giuseppe Fiori, *L'Anarchico Schirru condannato a morte per l'intenzione di uccidere Mussolini* (Milán, Mondadori, 1983).

45. Véanse los comentarios de Simon en su introducción a Lina Wertmüller, *The Screenplays of Lina Wertmüller*, trad. Steven Wagner (Nueva York, Quadrangle/The New York Times Book Co., 1977), pp. XVI-XVII.

46. Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1986), p. 327.

47. Kingsley Widmer, «Notes on some recent anarchisms», *Social Anarchism* (nº 21, 1995-96), p. 23.

48. Gina Blumenfeld y Paul McIsaac, «Lina Wertmüller: You cannot make the revolution on film», incluido en la antología de Dan Georgakas y Lenny Rubenstein (comps.), *The Cineaste Interviews: On the Art and Politics of the Cinema* (Chicago, The Lakeview Press, 1983), p. 133.

49. Esta frase está tomada de la crítica de William van Wert a *Film d'Amore e d'Anarchia*. Van Wert ataca a Wertmüller por describir a Tunin como un «anarquista clarividente». Véase su artículo «Love, anarchy and the whole damn thing», *Jump Cut* (mayo/junio de 1974), pp. 8-9.

50. Irving Louis Horowitz, *Radicalism and the Revolt Against Reason: The Social Theories of Georges Sorel* (Carbondale y Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1961), p. 169.

51. Esta observación está incluida en el folleto sin firma y sin números de páginas, «Fear and powerlessness». Se incluye un pasaje de este folleto en Howard J. Ehrlich, Carol E. Ehrlich, David De Leon y Glenda Morris (comps.), *Reinventing Anarchy: What Are Anarchists Thinking These Days?* (Londres y Boston, MA, Routledge & Kegan Paul, 1979).

52. Nora Sayre, crítica de *Nada Gang* (título en Estados Unidos), *The New York Times* (3 de noviembre de 1974).

53. Desde luego, las Brigadas Rojas estaban muy lejos de ser anarquistas de cualquier tipo. Para un análisis de su perspectiva política, véase Spartacus, «The Red Brigades: Between stalinism and leftism», *Root and Branch* (nº 9, 1979), pp. 41-50. Un documental reciente de Marco Bellocchio, *Broken Dreams-Reason and Delirium* (1995), presenta material fascinante de noticieros de esa época, así como entrevistas con veteranos de las Brigadas Rojas.

54. Gianfranco Sanguinetti, *On Terrorism and the State: The Theory and Practice of Terrorism Divulged for the First Time*, trad. Lucy Forsyth y Michael Prigent (Londres, Aldgate Press, 1982), p. 56.

55. Jill Forbes, *The Cinema in France: After the New Wave* (Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1992), p. 161. Para otra opinión favorable acerca de *Le Juge et l'Assassin*, véase Daniele Bion, *Bertrand Tavernier: Cinéaste de l'émotion* (Remens, 5 Continents, 1984), pp. 60-71.

56. Ward continúa entonces estableciendo un contraste entre el anarquismo del «viejo McCabe» y la concepción de «autonomía» de Paul Goodman. Véase Colin Ward, «Anarchist notebook: Simple men and complex realities», *Freedom* (28 de enero de 1995), p. 5.

57. Malatesta insta a «la libre participación de todos, mediante el agrupamiento espontáneo de los hombres según sus necesidades y sus simpatías, desde la base hasta la cima, desde lo simple hasta lo complejo ... surgirá una organización social cuya función sería el mayor bienestar y la ma-

por libertad para todos». Este ideal no se asemeja a la visión generalizada del terrorista aislado que Hartley considera evidentemente un anarquista arquetípico. Véase *Malatesta's Anarchy*, trad. Vernon Richards (Londres, Freedom Press, 1974), p. 31.

58. Michael J. Schaack, *Anarchy and Anarchists: A History of the Red Terror and the Social Revolution in America and Europe* (Chicago, F.J. Schulte and Co., 1889), p. 387. Schaack se refiere a los defensores de Haymarket.

59. Bob Black, por ejemplo, nos recuerda que el individualista «Tucker defendió a los anarquistas de Haymarket cuando el colectivista Most los repudiaba, y que por su falta de agallas recibió un latigazo de Emma Goldman». También señala que el «individualista» Joe Labadie era un activista sindical y que los «individualistas» del siglo XIX, como Tucker, se referían a sí mismos como socialistas e interactuaban intelectual y prácticamente con fourieristas, feministas, ateos, marxistas y toda clase de radicales». Véase el ensayo de Black «The call of the wild(e)», en *Friendly Fire* (Brooklyn, NY, Autonomedia, 1992), pp. 183-184. Un estudio del anarquismo norteamericano realizado por la escritora alemana Ulrike Heider bosqueja «un árbol genealógico anarcocapitalista» que empieza con Max Stirner e incluye a John Henry Mackay, Benjamin Tucker, Josiah Warren y Lysander Spooner. Las distorsiones de Heider son similares a los errores que analiza Black en sus ensayos. Véase Ulrike Heider, *Anarchism: Left, Right, and Green* (San Francisco, City Lights, 1994), esp. pp. 95-99. Para una reseña crítica de Heider, véase Allen Antliff, «Varieties of anarchism?», *Alternative Press Review* (vol. 2, n° 3, invierno de 1996), pp. 73-74. Para una obra de filosofía política que mezcla el individualismo con el anarcocomunismo, véase L. Susan Brown, *The Politics of Individualism: Liberalism, Liberal Feminism and Anarchism* (Montreal y Nueva York, Black Rose Books, 1993). Para una crítica de Brown, véase Murray Bookchin, «The democratic dimension of anarchism», *Democracy and Nature: The International Journal of Politics and Ecology* (vol. 3, n° 2, E.8), pp. 2-3.

60. Martin Henry Blatt, *Free Love and Anarchism: The Biography of Ezra Heywood* (Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1989), p. 55.

61. Véase, por ejemplo, la introducción a Frank H. Brooks (comp.), *The Individualist Anarchists: An Anthology of Liberty (1881-1908)* (Nueva Brunswick, NJ y Londres, Transaction Publishers, 1994), p. 9.

62. Para una exposición amplia sobre los anarquistas de Chicago y su juicio véase Paul Avrich, *The Haymarket Tragedy* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1984). Véase también Philip S. Foner (comp.), *The Autobiographies of the Haymarket Martyrs* (Nueva York y Londres, Pathfinder, 1976). Daniel Guérin admira el hecho de que los «mártires de Chicago se calificaban de «anarquistas en lo político, y comunistas o socialistas en lo económico». Considera esto como «su originalidad y uno de sus méritos». Véase su ensayo «Marxism and anarchism», incluido en la antología de David Goodway (comp.), *For Anarchism: History, Theory, and Practice* (Nueva York y Londres, Routledge, 1989), p. 121. Véase también Bruce Nelson, *Beyond the Martyrs: A Social History of Chicago's Anarchists 1870-1900* (Nueva Brunswick, NJ y Londres, Rutgers University Press, 1988). Para una extensa exposición contra los defensores de Haymarket publicada primeramente en 1890, véase George N. McLean, *The Rise and Fall of Anarchy in America* (Nueva York, Haskell House Publishers, 1972).

63. Véase David Wieck, «Strange anarchy», *Social Anarchism* (vol. 3, n° 2, 1983), pp. 16-20. Lenny Rubenstein también señaló que la negación que hace la película «del lado violento del anarquismo ... huele insulsamente a un deseo de realizar una película aceptable para el SPR». Véase su crítica en *Cineaste* (vol. XIII, n° 1, 1983), p. 26.

64. Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America* (Nueva York y Londres, Routledge, 1993), p. 19.

65. David De Leon, *The American as Anarchist: Reflections on Indigenous Radicalism* (Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 1978), p. 131.

66. David Wieck, «Strange anarchy», *Social Anarchism* (vol. 3, n° 2, 1983), p. 17.
67. David S. Reynolds, *Walt Whitman's America: A Cultural Biography* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1995), p. 144. Como ejemplo de la desconcertante combinación de individualismo radical y obediencia a la tradición norteamericana que se da en Whitman, Reynolds cita la «excoriación» que hace de la Ley del Esclavo Fugitivo y su concomitante creencia de que «los esclavos fugitivos deben ser devueltos a sus propietarios porque así lo exigía la Constitución».
68. Karl Hess, «Rights and reality», *Our Generation* (vol. 20, n° 1, otoño de 1988), pp. 71-77.
69. Reichert sostiene que «los anarquistas de una época posterior que atacaron a Tucker por su presunta indiferencia ante la situación de la clase obrera, pasaron por alto el hecho de que la resistencia pasiva de él se basaba en la desconfianza hacia el gobierno organizado, tal como ocurría con los que tiraban bombas». Véase William O. Reichert, *Partisans of Freedom: A Study in American Anarchism* (Bowling Green, OH, Bowling Green University Popular Press, 1976), p. 163.
70. Esta omisión también se menciona en la perspicaz crítica de la película que realiza Leslie Fishbein. Véase su artículo «Anarchism as ideology and impulse: *Anarchism in America* (1981)», *Film and History* (vol. XIII, n° 1, febrero de 1983), pp. 17-22.
71. Esta es la observación de George Woodcock en «The anarchist as conservative», incluido en la antología de Peter Parisi (comp.), *Artist of the Actual: Essays on Paul Goodman* (Metuchen, NJ y Londres, The Scarecrow Press, 1986), p. 32.
72. Marshall, *Demanding the Impossible*, p. 641.
73. Steimer, una emigrada rusa de intransigente radicalismo, fue arrestada en 1918 (junto con cuatro compatriotas) por distribuir panfletos que protestaban ante la intervención norteamericana en la Revolución rusa. Ella y sus compañeros fueron condenados de acuerdo con la Ley de Sedición de 1918, y la sentencia se confirmó en un famoso dictamen de la Corte Suprema que inspiró al juez Oliver Wendell Holmes para redactar una de sus más famosas disidencias. Steimer y los demás fueron deportados a Rusia, en 1921, con los gastos a su cargo. Para una exposición del caso que examina su lugar en la historia legal norteamericana, y que proporciona además un excelente panorama histórico del anarquismo inmigrante, véase Richard Polenberg, *Fighting Faiths: The Abrams Case, the Supreme Court, and Free Speech* (Nueva York, Viking, 1987). Una transcripción de la entrevista con Steimer incluida en *Anarchism in America* se reimprimió en Mollie Steimer y Senya Fleshin, *Fighters for Anarchism: A Memorial Volume*, reunido y editado por Abe Bluestein (Minneapolis, MN, Libertarian Publications Group, 1983).
74. Para la opinión de Dolgoff acerca de la forma de sindicalismo de *Freie Arbeiter Stimme*, véase Sam Dolgoff, *Fragments: A Memoir* (Cambridge, Refract Publications, 1986), pp. 24-28.
75. Para una traducción de esta carta abierta de Nathan Chofshi, véase «State versus commune in Israel», *Resistance* (vol. 9, n° 3, abril de 1951), pp. 12-13.
76. Resulta muy curioso que la película posmoderna de Eleanor Antin, *The Man Without a World* (una película yiddish muda deliberadamente anacrónica, realizada en 1992 para reunir los esfuerzos de cineastas como Joseph Green) presenta un debate entre anarquistas judíos y sionistas en la Rusia del cambio de siglo.
77. Michael Renov, «Toward a poetics of documentary», en Michael Renov (comp.), *Theorizing Documentary* (Nueva York y Londres, Routledge, 1993), p. 31. Según la poética de Renov, *Anarchism in America* «persuade y promociona», pero no logra «analizar e interrogar».
78. Por ejemplo, Michael Schaack, un capitán de la policía que ayudó en la investigación de las bombas de Haymarket, describió en la forma siguiente una reunión de mujeres anarquistas en la década de 1880: «En muchas de las reuniones más reducidas que se realizaron en Milwaukee Avenue ... por lo general estaba presente un grupo de mujeres locas, y cada vez que aparecía alguna propuesta de matar a alguien o hacer volar la ciudad con dinamita, esas "indias" resultaban ser las más sedientas de sangre». Véase Schaack, *Anarchy and Anarchists*, p. 207.

79. La frase es de Andreas Huyssen. En una crítica al posestructuralismo, se pregunta si la aversión de éste por «el sujeto» «echa por la borda la ocasión de desafiar a la *ideología del sujeto* (como varón, blanco y de clase media) mediante el desarrollo de nociones alternativas y diferentes de subjetividad». Véase Huyssen, «Mapping the postmodern», en Linda J. Nicholson (comp.), *Feminism/Postmodernism* (Nueva York y Londres, Routledge, 1990), p. 264.

80. Siren, «Who we are: An anarcho-feminist manifesto», en *Quiet Rumours: An Anarcha-Feminist Anthology* (Londres, Aldgate Press, 1982). Se trata de una antología con ensayos de, entre otros, Peggy Kornegger y Marian Leighton, que no cita a un editor específico. «Anarcha-feminism» es una variante de «anarcho-feminism», que se utilizaba ocasionalmente.

81. Véase Margaret S. Marsh, *Anarchist Women: 1870-1920* (Filadelfia: Temple University Press, 1981), pp. 65-99. Marsh hace el relevamiento de figuras bien conocidas tales como Voltairine de Cleyre y Emma Goldman, así como de mujeres anarquistas más oscuras como Helena Born y Lois Waisbrooker. Ya en 1903, de Cleyre despotricaba contra «el estrecho círculo subordinado que se prescribía a las mujeres en la vida diaria, sea en el terreno de la producción material, o en la actividad doméstica, o en la labor educativa». Véase Paul Avrich, *An American Anarchist: The Life of Voltairine de Cleyre* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1978), p. 159.

82. D'Héricourt está citada en Edith Thomas, *The Women Incendiaries*, trad. James y Starr Atkinson (Nueva York, George Braziller, 1966), p. 25.

83. *Ibid.*, p. 147.

84. Richard Stites, *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism: 1860-1930* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1978), p. 132.

85. Véase el artículo de Kropotkin «An appeal to artists», en Émile Capouya y Keitha Tompkins (comps.), *The Essential Kropotkin* (Nueva York, Liveright, 1975), p. 23.

86. Para un análisis de la extendida influencia de Tkachev en las tradiciones radicales rusas, véase Deborah Hardy, *Petr Tkachev: The Critic as Jacobin* (Seattle y Londres, University of Washington Press, 1977).

87. Stites, *The Women's Liberation Movement in Russia*, p. 9. Para el impacto que Zasulich produjo en Emma Goldman, véase Goldman, *Living My Life: An Autobiography* (Salt Lake City, Peregrine Smith, 1982), p. 28.

88. Zasulich está citada en Jay Bergman, *Vera Zasulich: A Biography* (Stanford, CA, Stanford University Press, 1983), p. 170.

89. Figner citada en Margaret Maxwell, *Narodniki Women* (Nueva York y Londres, Pergamon Press, 1990), p. 110.

90. Ethel Mannin, *Women and the Revolution* (Nueva York, E. P. Dutton, 1939), p. 31.

91. La historia más informativa acerca de la Facción del Ejército Rojo es la de Stefan Aust, *The Baader-Meinhof Group: The Inside Story of a Phenomenon*, trad. Anthea Bell (Londres, Bodley Head, 1985). Bommi Baumann, un miembro de Baader-Meinhof, relata cómo leyó a los clásicos anarquistas, así como a Marx y Lenin, durante su permanencia en la organización. Véase Baumann, *How It All Began/Terror or Love* (Londres, Pulp Press, John Calder, 1977).

92. Esta es la descripción que hace Rainer de su programa estético, citado por B. Ruby Rich en «Yvonne Rainer: An introduction», incluido en la antología *The Films of Yvonne Rainer* (Indiana y Bloomington, Indiana University Press, 1989), p. 23.

93. Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (Baltimore, MD y Londres, Johns Hopkins University Press, 1989), p. 5. En realidad, en este pasaje Stam está analizando a *The Man Who Envied Women* (1985).

94. David Wieck, *The Negativity of Anarchism* (París, Interrogations, s.f.), p. 52.

95. Zasulich, por ejemplo, denunció finalmente al leninismo después de la Revolución de Octubre. Véase también el capítulo sobre Zasulich en Maxwell, *Narodniki Women*, pp. 3-49.

96. Para un análisis de los «efectos terroristas» de la teoría lacaniana, véase Peter Starr, *Logics of Failed Revolt: French Theory after May '68* (Stanford, CA, Stanford University Press, 1993), esp. pp. 196-202.

97. Berkman aparece citado en Candace Falk, *Love, Anarchy, and Emma Goldman* (Nueva York, Holt Reinhart & Winston), p. 181.

98. *Ibid.*

99. Para un análisis de la «subjetividad indirecta libre», véase Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1990), pp. 123-125.

100. El «discurso indirecto libre» fue especialmente apreciado por Pasolini, si bien Gilles Deleuze sugiere que tomó prestada de Bajtín esta forma de heterogeneidad estética. Véase Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986), p. 73.

101. Nollau aparece citado en David Kramer, «Ulrike Meinhof: An emancipated terrorist?», incluido en la antología de Jane Slaughter y Robert Kern (comps.), *European Women on the Left: Socialism, Feminism, and the Problems Faced by Political Women, 1880 to the Present* (Westport, CT, Greenwood Press, 1981), p. 213.

102. Rainer admitió esto durante una entrevista telefónica con el autor (mayo de 1996).

103. Amy Taubin «Reseña de *Born in Flames*», *The Village Voice* (15 de noviembre de 1983), p. 61.

104. Véase George Bernard Shaw, «Neither communist nor individualist anarchism», incluido en la antología de Leonard I. Krimmerman y Lewis Perry (comps.), *Patterns of Anarchy: A Collection of Writings on the Anarchist Tradition* (Garden City, NY, Doubleday, 1966), pp. 500-514.

105. La obra de Zeke Teflon, *The Complete Manual of Pirate Radio* (Tucson, AZ, véase Sharp Press, 1993), es un manual de amplia distribución que contiene útiles consejos prácticos destinados a la creación de «una alternativa para los diarios y revistas controlados por las corporaciones, los alaridos dementes en las emisoras de radio y TV religiosas, la estupidez reaccionaria de las emisoras comerciales y los animales –y acentos británicos– inocuos en las emisoras “públicas” (propiedad del gobierno)». Para aproximaciones estéticas a la radio guerrillera, véanse los ensayos de Neil Strauss (comp.), *Radiotext(e) (Semiotext(e))* (nº 16, vol. VI, n. 1). Para una visión periodística de una emisora de radio pirata en Nueva York, véase Peter Spagnuolo, «Steal this radio», *The Shadow* (mayo-junio 1996, n. 38), p. 4.

106. Mark Poster, *The Second Media Age* (Cambridge, Polity Press, 1995), p. 57.

107. Para una breve historia del movimiento Provo, véase Rudolph de Jong, «Provos and Kabouters», incluido en la antología de David E. Apter y James Joll (comps.), *Anarchism Today* (Londres, Macmillan, 1971), pp. 164-180.

108. Las citas corresponden a la entrevista telefónica no publicada del autor con Lizzie Borden (17 de mayo de 1996). Borden también analizó los elementos anarquistas de la película en una entrevista realizada por Alexandra Devon para la publicación anarcofeminista *Kick It Over* (nº 18, primavera de 1987), pp. 1-3. También se publicó una selección de esta entrevista en *Anarchy: A Journal of Desire Armed* (nº 16, verano de 1988), p. 9.

109. Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1987), p. 139. En este contexto resulta pertinente el análisis de Bajtín con respecto a la aptitud de la novela para refractar la intención autoral. Véase M. M. Bajtín, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin y Londres, University of Texas Press, 1981), p. 315.

110. Para una descripción del «sujeto en desarrollo», que también constituye una crítica a los rasgos posestructuralistas, véase Paul Smith, *Discerning the Subject* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988).

111. Bookchin está citado en Marshall, *Demanding the Impossible*, p. 617.
112. *Ibid.*
113. Véase Colin Ward, *Anarchy in Action* (Nueva York y Evanston, IL: Harper & Row, 1974), p. 28.
114. Peggy Kornegger, «Anarchism: The feminist connection», incluido en la antología de Howard J. Ehrlich (comp.), *Reinventing Anarchy, Again* (San Francisco y Edimburgo, AK Press, 1996), p. 161.
115. El artículo de Freeman, «The tyranny of structurelessness», está incluido en la antología de Jo Freeman y Cathy Levine (comps.), *Untying the Knot: Feminism, Anarchism, and Organization* (Londres, Dark Star and Rebel Press, 1948).
116. Una observación de Borden en la entrevista telefónica inédita que realizó el autor.
117. Estos sentimientos se descubren en una carta de Goldman a Berkman, fechada el 23 de noviembre de 1928, incluida en Richard y Anna Maria Drinnon (comps.), *Nowhere at Home: Letters from Exile of Emma Goldman and Alexander Berkman* (Nueva York, Schocken, 1975), pp. 95-96.
118. Para una descripción femenina negativa de los militantes de *Class War* como radicales que viven en «el mundo de fantasía del “Diario propiedad de los muchachos”», véase Claudia (C. S. Walton), *The Rebel's New Clothes* (Londres, C. W. Publications, 1992), p. 18.

2

Cine, anarquismo y revolución: héroes, mártires y momentos utópicos

El anarquismo y el espectro del socialismo de Estado

La hegemonía de la cual gozaron los socialistas tradicionales en los años que siguieron a la Revolución rusa relegó al anarquismo a una posición relativamente marginal (España, como veremos, fue una excepción notable). Los realizadores cinematográficos aceptaron en forma implícita la conclusión de Max Nomad de que el anarquismo era un «credo moribundo»¹ y buscaron objetos de oprobio más actuales. Algunas veces, sin embargo, una referencia a Bakunin resultó suficiente para establecer las credenciales rebeldes del protagonista. En el tributo, medio en broma, que Sergio Leone ofrece al idilio de los explosivos durante la Revolución mexicana, *A Fistful of Dynamite* (también conocida como *Duck, You Sucker*, 1972),² un campesino anarquista llamado Juan (personificado con deleite de bufón por Rod Steiger) corporiza una versión en historieta del «bandolerismo social»³ de Eric Hobsbawm. Durante su caminata por el campo siempre lleva con orgullo una edición en castellano de los escritos de Bakunin, pero su compañero, un ex experto en explosivos del IRA, llamado Sean (James Curn), exhibe su desdén populista por el anarquismo intelectualizado arrojando el libro al fango. La comedia antibélica *La Grande Guerra* (1959), de Mario Monicelli, presenta la alocución de un soldado recalcitrante, personificado por Vittorio Gassman, a quien le es suficiente gritar su aprobación del mandamiento bakuniano de «combatir al privilegio» para que el público comprenda que jamás se someterá al yugo de la autoridad.

Aun cuando Peter Lilienthal hizo de Malatesta el centro de su narrativa, en una película titulada con el nombre de este (*Malatesta*, 1971), se ignoraron los notables logros del teórico y activista en su Italia nativa, para favorecer la apagada crónica

de un período de poca significación relativa en la vida del famoso anarquista: su desalentadora visita a Londres en la época del sitio de Sidney Street. El sombrío retrato de Malatesta que realiza Eddie Constantine ofrece pocas indicaciones de que este envejecido radical fuera conocido por su pasión y su oratoria; a pesar de sus buenas intenciones, Lilienthal parece suscribir tan sólo a la opinión común de que los anarquistas estaban condenados a sufrir las consecuencias de ser los perdedores de la historia. Robin Blackburn sostiene que «la sociología burguesa sólo comienza a entender las revoluciones modernas en la medida en que fracasan».⁴ Pero el análisis que sigue supone que a menudo podemos aprender más de las derrotas revolucionarias de este siglo que de sus victorias ostensibles; la representación cinematográfica de los héroes y mártires anarquistas y de los breves momentos revolucionarios nos permitirá formular una crítica del socialismo típico que por cierto está muy alejada de las trivialidades de la sociología burguesa.

Después de la revolución bolchevique de 1917, el anarquismo se vio condenado a que se lo juzgara según las pautas de lo que a la postre se conoció como «el socialismo realmente existente». Cuando en 1920 Bertrand Russell escribió una crítica sagaz de «la autocracia militar bonapartista» de la Unión Soviética, Floyd Dell, quien una vez tuvo decidida simpatía por el anarquismo, condenó a Russell tildándolo de reaccionario. Las objeciones del filósofo con respecto al socialismo de Estado recibieron una condena por parecerse a los gruñidos de los no bolcheviques: los mencheviques, los revolucionarios sociales y los anarquistas, quienes habían «obstruido el progreso de la historia rusa durante los últimos tres años».⁵ Lenin se burló del anarquismo considerándolo «pequeño burgués» y los así llamados «progresistas», fueran comunistas devotos o meros liberales, lo relegaron al pasado. La Revolución española de la década de 1930, y en menor grado el interés revivido por el pensamiento antiautoritario durante la década de 1960, darían nueva vida, en última instancia, a un libertarismo de izquierda que los izquierdistas de la tendencia dominante gustaban de rechazar con petulancia, por considerarlo un retroceso hacia el siglo XIX. Pero el período subsiguiente de la Revolución rusa determinó una crítica, aún vigente, sobre dos flancos: un interés sostenido en la revolución social, junto con la creencia de que «es imposible utilizar medios autoritarios para lograr fines libertarios»,⁶ conclusión fortalecida por la desilusión que produjo la experiencia soviética.

Dos películas, *Joe Hill* (1971) de Bo Widerberg y *Sacco and Vanzetti* (1971) de Giuliano Montaldo, se ocupan de un período histórico de transición anterior a la polarización final de bolchevismo y anarquismo. Estas películas son tributos reverentes a los mártires radicales, y reflejan el hecho de que esos miembros del panteón de la Vieja Izquierda fueron anunciados como izquierdistas multiuso cuyos legados proporcionan perfectas demostraciones útiles para socialistas, liberales y comunistas, así como anarquistas. Después de sus ejecuciones, Hill,

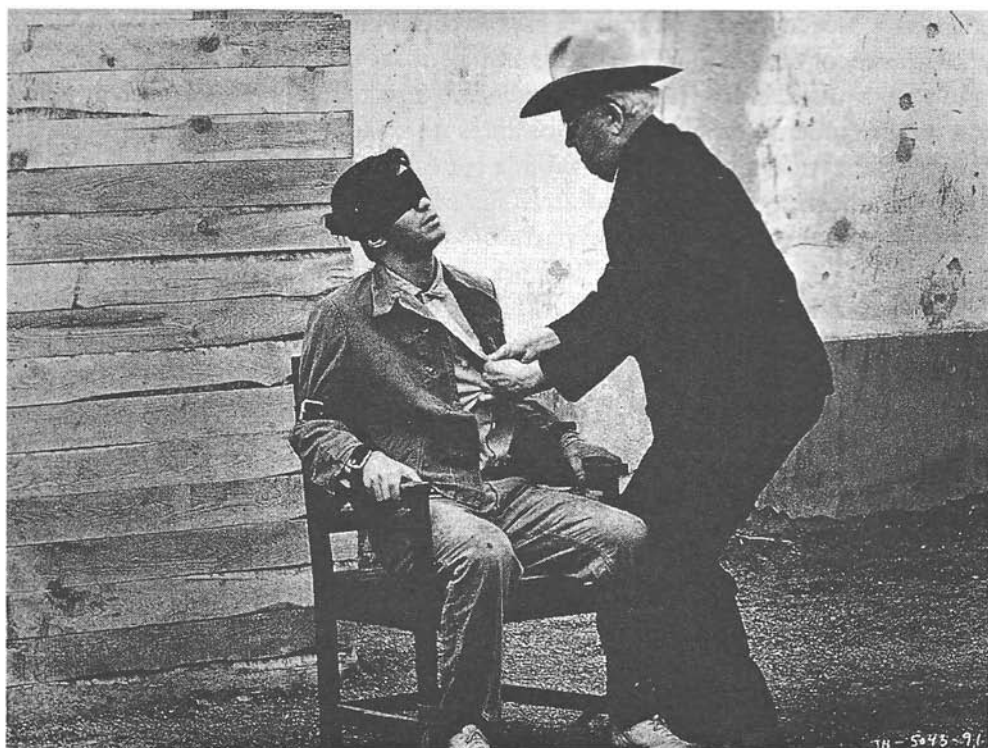
el *wobbly** sueco cuya vida todavía está envuelta en el misterio, y Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, los exaltados trabajadores que nunca renunciaron a su credo anarquista, fueron ungidos como santos seculares. Hill enfrentó al pelotón de fusilamiento en Utah dos años antes de la Revolución rusa; la muerte de Sacco y Vanzetti ocurrió en 1927, en una época en que el joven Estado soviético había abandonado desde tiempo atrás sus primeros esfuerzos por captar a los anarquistas y llevarlos al redil del partido.

Joe Hill se ocupó de la vida de la figura tal vez más enigmática en la historia del radicalismo norteamericano. Las autoridades de Utah acusaron a Hill de robar y asesinar a un almacenero. Liberales, socialistas y anarquistas se preocuparon durante mucho tiempo por confirmar la complicidad del Estado en una trampa que convirtió al sencillo inmigrante sueco en un consagrado izquierdista norteamericano. Es incluso difícil determinar si Hill, el afamado «mártir del trabajo»,⁷ se consideraba un anarquista. La Industrial Workers of the World [Obreros Industriales del Mundo] –organización con la cual estuvo vinculado durante la etapa mejor documentada de su carrera sindical– se ha considerado de forma muy diversa como anarcosindicalista, una amalgama casi sin precedentes de marxismo y anarquismo y, sobre todo, de modo simplista, como una variedad distintivamente norteamericano de izquierdismo fronterizo que no podía ser comparado en forma aceptable con las tradiciones europeas del sindicalismo o el marxismo.⁸

Como lo señalaron numerosos críticos en la época de su estreno,⁹ la película de Widerberg evita tratar esas sutilezas políticas, creando un Joe Hill sentimentalizado que es un héroe popular arquetípico antes que un marxista anarquista o libertario. Esta estrategia no sorprenderá a nadie que esté familiarizado con las películas biográficas tradicionales de Hollywood; lo interesante para nuestros fines es cómo el filme, de modo consciente o no, evita los mayores componentes anarquistas de la vida de Hill, al tiempo que enfatiza su situación como baladista campesino. Además, la película de Widerberg debe entenderse en parte como el intento de un director sueco por comprender el impacto de las costumbres sociales y políticas norteamericanas en el inmigrante sueco Joseph Hillstrom (su verdadero nombre era Joel Hägglund), el hombre que finalmente volvería a aparecer como el legendario Joe Hill. Así como *The Emigrants* (1971) y *The New Land* (1972) de Jan Troell, no ahorran esfuerzos para describir las dificultades que experimentaron los inmigrantes suecos en el ambiente rural del nuevo mundo, Widerberg ofrece breves pantallazos de las tribulaciones padecidas por sus antepasados una vez que la miseria urbana de Estados Unidos hubo convertido sus sueños en añicos.

Aun si el director de la muy almibarada *Elvira Madigan* no siempre puede controlar su debilidad por los paisajes ligeramente fuera de foco, esas secuencias

* Nombre con el que se designa a los miembros de la Industrial Workers of the World. [T.]



La ejecución de Joe Hill en *Joe Hill*, de Bo Widerberg.

iniciales aprovechan el don que posee Widerberg de un lirismo eficaz, aunque crudamente afinado. Como ocurre a menudo con las películas que psicologizan la protesta política, la ulterior postura revolucionaria del protagonista se describe ante todo como un producto de su desaliento personal. Según el esquema impresionista de Widerberg, el futuro extremismo de Hill tiene sus raíces en el hecho de no haber encontrado un empleo remunerado en Nueva York, y en la alienación personal que sufre cuando se separa de sus hermanos y hermanas suecos en el nuevo mundo. El Hill curiosamente poco práctico de la película es llevado al extremismo por un chiquillo cuya charla coloquial se acompaña con contrastes visuales bastante comunes: por ejemplo, un primer plano del teatro de ópera, seguido de una toma que muestra a hombres sin techo. El argumento secundario romántico que con frecuencia provee de contrapeso narrativo a las películas biográficas, en realidad mezcla el enorme privilegio que representa el teatro de ópera, y la explotación económica resumida en tomas de quienes habitan en los barrios bajos de Nueva York. Sin tener en cuenta el hecho de que poco y nada se conoce acerca de la vida amorosa de Hill, el guión de *Joe Hill* provee a su héroe de una Beatrice de clase obrera: una compañera inmigrante sueca lla-

mada Lucía a la que conoce cuando está escuchando furtivamente una función de la Metropolitan Opera, montado a horcajadas en la salida de emergencia del teatro. Mezclando la solidaridad de clase obrera con los placeres de la alta cultura, el desempleado Hill encuentra una dicha temporaria con esta empleada de una pescadería. Poco después la película despacha a Hill desde las calles abarrotadas de Nueva York al aun más caótico Oeste y realiza una transición mucho menos suave a la afición del novato por trepar a los furgones.

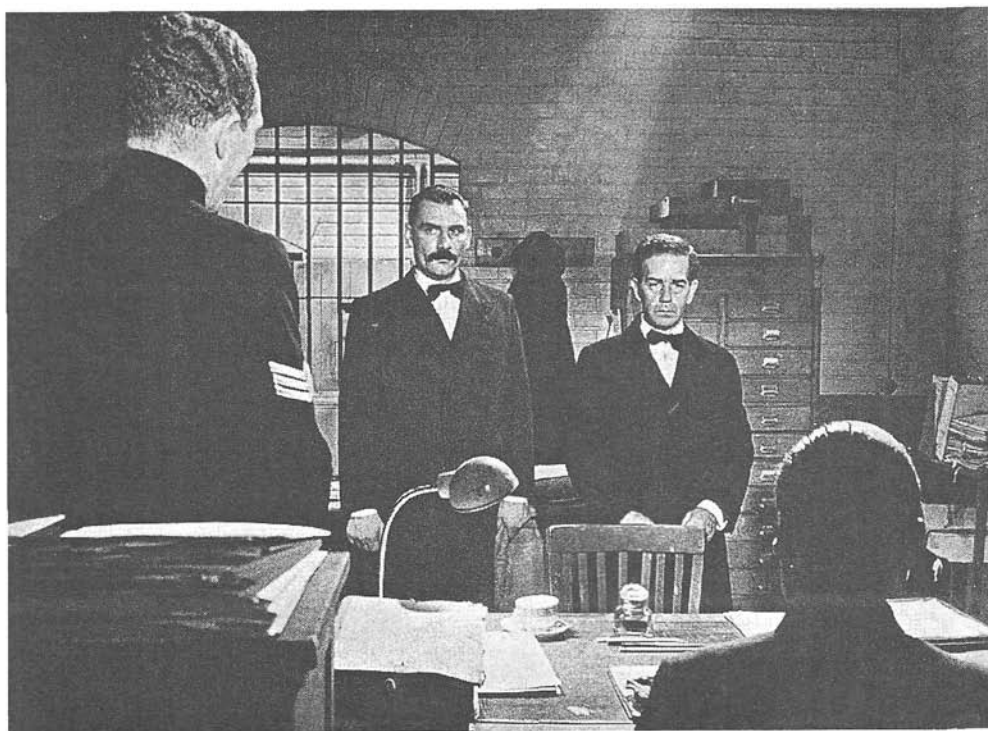
Las secuencias ulteriores –que acentúan las tomas de vagabundos escapando por los apretujados vagones del tren e incluyen un extenso análisis de «las mentiras de la clase empleadora», realizado por un *wobbly* llamado Blackie– son más fieles al espíritu del radicalismo correspondiente al cambio de siglo que una película como *Boxcar Bertha* (1972), de Martin Scorsese.¹⁰ (Siguiendo la larga tradición de las películas de clase B, el ambiente de la IWW es sólo el pretexto para el énfasis cormaniano* que Scorsese pone en el sexo y el crimen). Pero, no obstante la atención que Widerberg presta al idilio de los rieles, su película ofrece pocos indicios en cuanto a su conciencia del alcance que tienen las afinidades anarquistas de Hill. Por ejemplo, ni siquiera se menciona la virtual certeza de que Hill apoyó los esfuerzos de Ricardo y Enrique Flores Magón para derribar el régimen del dictador mexicano Porfirio Díaz.¹¹ El apenas velado anarquismo de la Junta Organizadora del Partido Liberal Mexicano (PLM), liderada por los hermanos, menos conocido que el extremismo campesino de Emiliano Zapata, «anticipó la revolución agraria zapatista en algo más que su eslogan de “Tierra y libertad”». ¹² Es verdad que la evidente alianza de Hill con los magonistas ofrece poca información anecdótica que pueda utilizar un cineasta. Con todo, aunque no hay pruebas tangibles de que Hill haya participado en las campañas por la libertad de expresión de la IWW, *Joe Hill* sugiere que su oratoria era un componente instrumental en la lucha por las libertades civiles. El Hill de la película queda como una especie de Cristo, comprometido con el cambio social en tanto no sea excesivamente violento o incendiario.

Widerberg, cuya obra redefine la noción de una «izquierda lírica», prefiere a Hill el «juglar de la guerrilla»,¹³ con una habilidad especial para las cancioncillas ingeniosas, que podría considerarse como un precursor sueco de Woody Guthrie o Pete Seeger, antes que a Hill el sedicioso. *Joe Hill* ignora la afición de su héroe por el sabotaje industrial y elige concentrarse en su composición de baladas tan apreciadas como «The Preacher and the Slave» [El predicador y el esclavo] y «The Rebel Girl» [La chica rebelde]. La muerte de Hill en 1915, en el vértice de la profunda transformación del movimiento radical, allanó el terreno para su consagración como un poeta popular cuyos sentimientos lo llevaban a simpatizar

* Por Roger Corman, director y productor de cine norteamericano, que en la década de 1960 se especializó en películas de terror. [T.]

con los comunistas y los sindicalistas liberales, así como con los anarquistas. Según señala Robert Cantwell con sutil mordacidad, «cuando la cultura del *wobbly* se encontró con la izquierda ideológica en la década de 1930, descubrió una especie de resurrección de sí misma en la ... austera disciplina personal del leninismo, así como en los ... proyectos y las legiones de obreros del New Deal».¹⁴ La extraña transformación de Joe Hill en un héroe del Frente Popular puede atribuirse probablemente al hecho de que este tipo de militancia en la IWW, si bien implícitamente anarquista, era lo bastante imprecisa para inducir a los hagiógrafos a convertirlo en un híbrido peculiar de Paul Bunyan y Earl Browder. *Joe Hill*, fiel a esta entreverada herencia ideológica, incluye la intervención de Joan Baez, que canta «The ballad of Joe Hill» [La balada de Joe Hill], el himno del Frente Popular de Earl Robinson y Alfred Hayes, en la banda sonora. El documental *The Return of Joe Hill* (1990), de Eric Scholl, insinúa que este «intelectual orgánico» estaba enamorado de una cultura popular indígena que nunca fue plenamente reconocida por los árbitros del gusto pertenecientes a la elite. El anciano *wobbly* Carlos Cortez y la historiadora de la clase trabajadora Joyce Kornbluh elogian a Hill como un representante ejemplar de la «cultura de los obreros»; Cortez sostiene que las letras de canciones y las historietas de Hill hicieron mucho para definir a la cultura como una entidad que podía ser reivindicada igualmente por los obreros y por los ricos. Pero tanto el idilio imaginario del trabajo de Widerberg como el modesto documental de Scholl, si bien ofrecen pruebas ocasionales de los vínculos de Hill con el anarcosindicalismo, son testimonios de su bondad y su martirio, en lugar de retratos políticos sólidos.

El caso Sacco y Vanzetti se convirtió, en grado aun mayor que el affaire Hill, en una *cause célèbre* que inspiró a los izquierdistas de tendencias en pugna para unir sus fuerzas. La película de Montaldo no puede ignorar el anarquismo de sus protagonistas, pero una tendencia a virar del thriller político a una tibia exaltación humanista (Joan Baez vuelve a cantar el tema musical: «The Ballad of Sacco and Vanzetti» [La balada de Sacco y Vanzetti]), brinda pocos indicios acerca del fervor anarcocomunista de Sacco y Vanzetti. La película es sobre todo una versión simplificada del argumento minuciosamente documentado de Herbert Ehrmann, según el cual el robo y asesinato de un pagador en South Braintree, Massachusetts, de los que se culpó a los anarquistas italianos, fueron en realidad obra de una organización criminal conocida como la banda de Morelli.¹⁵ Al lidiar en forma bastante torpe con las tensiones de clase peculiares de Boston que enfrentaron a Frederick Katzmann, un fiscal vengativo, educado en Harvard, con inmigrantes italianos empobrecidos, Montaldo evita los matices del anarquismo de estos. *Sacco and Vanzetti* es víctima de un esfuerzo mal concebido para hallar paralelos entre el antirradicalismo desenfrenado que asoló a los Estados Unidos en la década de 1920, y ejemplos análogos de la inconducta italiana contemporánea. Por ejemplo, hay una clara inspiración retórica en la decisión



Bartolomeo Vanzetti (Gian Maria Volonté) y Nicola Sacco (Riccardo Cucciolla) enfrentan a la ley en *Sacco and Vanzetti*, de Giuliano Montaldo.

que adopta Montaldo de detallar la muerte del camarada de Sacco y Vanzetti, Andrea Salsedo, en una de las primeras secuencias. La muerte de Salsedo, un defensor de la acción directa anarquista, cuya detención por la policía sólo puede entenderse dentro del contexto de la venganza gubernamental contra el extremismo inmigrante, fue anunciada como un suicidio, a pesar de que los anarquistas consideraron la historia oficial con escepticismo. Si bien caben pocas dudas acerca de que en realidad Salsedo se suicidó, Montaldo está tratando indudablemente de ligar su muerte con el «suicidio» en verdad turbio de Giuseppe Pinelli, un militante anarquista italiano cuya muerte en 1969 «inspiró la obra teatral de Dario Fo, *Muerte accidental de un anarquista*».¹⁶

El concienzudo intento de emular los thrillers de Francesco Rosi y Costa-Gavras que realiza *Sacco and Vanzetti* fracasa a veces, pero Montaldo hace todo lo que puede para situar a sus héroes dentro de un marco histórico exacto. Un montaje inicial que subraya la virulencia de las incursiones Palmer antirrojas (nombre que corresponde al notoriamente reaccionario Fiscal General) deja en claro la tendencia, todavía vibrante en la década de 1920, a juntar en una amenaza subversiva monolítica a los anarquistas, los socialistas y los comunistas. Pero así como el

propio Palmer no podía hacer una distinción entre fracciones ideológicas, la película soslaya las creencias anarquistas específicas de Sacco y Vanzetti (Paul Avrich, en un estudio innovador, se refiere a la deuda de estos con la obra de Luigi Galleani),¹⁷ para centrarse en la pirotecnia narrativa del juicio. Sacco y Vanzetti aparecen como corderos anarquistas casi angelicales, llevados a su pesar al matadero. En la secuencia tal vez fundamental de la película, Katzmann, enfrentando directamente a Sacco y Vanzetti, echa chispas al decir que ellos «nunca pueden entender los ideales estadounidenses» porque «ni siquiera son capaces de hablar en nuestro idioma». La diatriba de Katzmann lleva a Sacco a reiterar su fe en el anarquismo y a Vanzetti a declarar que «quiere vivir, pero en un mundo mejor». Esta confesión bastante inofensiva parece copiada de una carta que Vanzetti escribió a Elizabeth Evans, en la cual expresa de manera elocuente (a pesar de su dominio limitado del inglés) su propia creencia de que el «anarquista busca su libertad en la libertad de todos, su felicidad en la felicidad de todos, su bienestar en el bienestar universal».¹⁸ La película capta el altruismo de Vanzetti un poco limitado a lugares comunes, pero no logra captar su ardiente creencia (y la de Sacco) en la propaganda mediante la acción.

Esta falta de vigor se hace más pronunciada aún a medida que avanza la película. El desacuerdo entre los dos anarquistas y Katzmann es seguido por secuencias de manifestantes que exigen la libertad de «Bart y Nick». Montaldo, al igual que un aluvión de escritores con simpatías liberales, marxistas y hasta anarquistas, se preocupa ante todo por la presunta inocencia de Bart y Nick, a pesar del inevitable reconocimiento de su anarquismo. La necesidad que tiene la película de reivindicar a sus héroes termina por diluir las convicciones políticas de estos (no obstante la compensación que ofrece Gian Maria Volonté con su conmovedora interpretación de Vanzetti). Curiosamente, antes de la publicación del amplio estudio de Avrich, el periodista conservador Francis Russell fue uno de los pocos escritores que, si bien desde una perspectiva hostil, transmitieron la verdadera índole del anarquismo revolucionario de Sacco y Vanzetti.¹⁹ Russell, utilizando información seleccionada de historiadores simpatizantes del anarquismo, como Avrich y Nunzio Pernicone, detalla con brevedad el gradual progreso de los inmigrantes desde obreros apolíticos a discípulos de Galleani, un desvergonzado defensor de la violencia revolucionaria. La evidente devoción de Sacco y Vanzetti a la creencia galleanista de que «los actos individuales de rebelión ... inefables, inexorables, como el aire y como el destino»,²⁰ son necesarios para cristalizar el fermento revolucionario, lleva a Russell a vilipendiar a esos radicales, considerándolos víctimas de una vacilante «llama de paranoia»: adherentes a un irracional «culto del anarquismo».

El caso de Sacco y Vanzetti marcó la última ocasión en que los comunistas norteamericanos se sintieron obligados a acudir en auxilio de anarquistas atribulados. A la luz de las hirientes acusaciones de la Unión Soviética que final-



Sacco y Vanzetti se dirigen al tribunal.

mente publicaron Emma Goldman y Alexander Berkman,²¹ es importante recordar que la confusión de anarquismo y comunismo en la mente popular alcanzó su apogeo después de la revolución bolchevique. Christopher Lasch resumió la asombrada reacción inicial frente a la revolución por parte del gobierno, la prensa y el público de los Estados Unidos, con la seca observación de que se supuso que «en el fondo los bolcheviques, como todos los extremistas desde Robespierre, se oponían al “orden”»; la opinión del Secretario de Estado Lansing de que «el bolchevismo era la peor forma de anarquismo» ejemplifica este tipo de ofuscación.²² Desde luego, la desilusión de Berkman y Goldman con el experimento soviético no ocurrió de la noche a la mañana. Su rechazo del «mito bolchevique» estuvo precedido por un breve período de euforia, en el cual saludaron a la revolución como un hito histórico. Ya en 1918, las esperanzas de que los bolcheviques darían al menos algún crédito a una trayectoria de izquierda libertaria menguaron cuando aquellos apuntaron sus cañones a los hogares de los anarquistas de Moscú.

La decisión del joven Estado soviético en lo que toca a centralizar la producción y finalizar su otrora entusiasta apoyo al control de los obreros generó un acalorado debate en el seno de la izquierda internacional. Para el consejero

comunista Otto Rühle, el bolchevismo «permaneció fundamentalmente dentro de la estructura de clases del orden burgués», una formación burocrática que no tenía interés en abolir «el sistema de salarios» o en promover «la autodeterminación proletaria con respecto a los productos del trabajo».²³ Desde una perspectiva opuesta Victor Serge, el anarquista convertido en bolchevique, insistió en que esta reorientación de prioridades fue una necesidad provisional que preservó los objetivos socialistas durante los años del llamado «comunismo de guerra».²⁴

Dadas las conocidas limitaciones del cine comercial, en la mayor parte de las películas de Hollywood raramente se alude siquiera a esos delicados puntos históricos. En ocasiones la propensión de los realizadores a otorgar un primer plano a lo romántico, contra un fondo revolucionario borroso, se interrumpe con un interludio que ilumina brevemente las tensiones entre bolcheviques y anarquistas. En la adaptación de tono kitsch que David Lean hace de *Doctor Zhivago* (1965) de Boris Pasternak, el guionista Robert Bolt se explaya en el comprensivo retrato que la novela ofrece de «Kostoiied-Amursky, un revolucionario cooperativista de cabello cano que ha estado en todos los campos de trabajo forzado del antiguo régimen y ahora descubre los del nuevo».²⁵ «Cooperativismo» es un sinónimo del comunitarismo kropotkiniano, y la versión Bolt-Lean del encuentro entre Zhivago y el anarquista impenitente en un congestionado tren, cuando ambos abandonan Moscú para dirigirse a los Urales, deja en claro que los realizadores están decididos a tratar el «cooperativismo» radical con cautelosa imparcialidad. El personaje vagamente definido de Pasternak (que sin embargo provoca la empatía de Zhivago) es tratado con ambigüedad en la opulenta versión cinematográfica. Su aspecto desaliñado, con el pelo en desorden, ofrece un agudo contraste con el porte de galán que exhibe Omar Sharif como Zhivago. La truculenta respuesta del cooperativista a un bolchevique con cara de póker que declara: «no quiero anarquía», toma la forma de una declaración desafiante: «¡Viva la anarquía! Soy el único hombre libre en este tren; todos ustedes son ganado». Lean no se burla en forma explícita de este sentimiento, pero el aspecto excéntrico del personaje y su espontáneo arrebatado hacen que esta reliquia del pasado ruso parezca tan cómicamente seria como es a todas luces sincera.

El propio Kropotkin hace una breve aparición en el documental *From Tsar to Lenin*, realizado en 1937 por Herman Axelbank. El mayor interés de esta recopilación de material de noticiarios filmados y narración estentórea reside en que ofrece una versión antistalinista, esencialmente trotskista, del ascenso de Lenin durante una década, cuando el Comintern había eliminado de la historia tanto a trotskistas como a anarquistas. El conocido izquierdista norteamericano Max Eastman (que hacia la década de 1950 se convertiría en un viejo cascarrabias de derecha) recita su propia narración con agudos chillidos; en un punto crucial

nos informa con solemnidad que «el príncipe Peter Kropotkin, famoso anarquista, predijo las tormentas que sobrevendrían», mientras el viejo comunista anarquista toca el ala de su sombrero frente a la cámara. Durante las décadas que precedieron a la preparación de *From Tsar to Lenin*, la visión distorsionada del anarquismo que tenía Eastman era típica de los individuos que hicieron todo lo posible para sobrellevar la rápida transición de la era del peligro anarquista a la de los estragos de la amenaza soviética. El biógrafo de Eastman narra que «nada lo conmovió tanto como la deportación ... de Emma Goldman, Alexander Berkman y otros 247 extranjeros» en 1919, a pesar de que no aceptó las críticas de su amigo Robert Minor a la Unión Soviética, por considerarlas la queja de un anarquista.²⁶ La película de Axelbank también es interesante porque ilustra (tal vez sin darse cuenta) el enorme abismo que separa al radicalismo norteamericano anterior a 1917 de la variante posleninista. Se muestra a Big Bill Haywood, la personificación del sindicalismo norteamericano intransigente de la IWW, mientras observa en silencio a dos burócratas soviéticos que pontifican en un mitin. La conversión del exaltado Haywood en un sirviente dócil del Estado soviético se narra de modo conmovedor en una carta escrita en 1923 por Emma Goldman, en la cual lamenta que «el peor crimen que [los soviéticos] cometieron contra Bill ... fue inducirlo ... a huir de las responsabilidades del movimiento IWW».²⁷ A diferencia de Haywood, Kropotkin, vaticinando las «tormentas» autoritarias de las que habla Eastman con su voz en off, distinguía entre el «comunismo de Estado» y el «comunismo anarquista». Así expresó a Lenin sus dudas con respecto al bolchevismo, advirtiéndole que «aun en el caso de que la dictadura de un partido fuera el medio adecuado para pegar una bofetada al sistema capitalista (cosa que pongo seriamente en duda), es muy perjudicial para la edificación de un nuevo sistema socialista».²⁸ Este documental bastante curioso, aunque en última instancia insatisfactorio, provocó una contienda típicamente seriocómica entre trotskistas y stalinistas. (En esta época los anarquistas estadounidenses estaban demasiado marginados como para que cualquiera de sus objeciones apareciera en la prensa). El *Daily Worker* atacó a la película por haber dejado de lado el papel de Stalin en la revolución, mientras que Eastman replicó con burlona inocencia que no había podido hallar ningún material de archivo que mostrara a Stalin compartiendo el centro de la atención con Lenin y Trotsky, durante los primeros tiempos de la agitación revolucionaria.

Años más tarde, cuando los debates de la vieja izquierda eran vagamente comprendidos, *Reds*, de Warren Beatty, presentó a Emma Goldman y a su amigo y una vez antagonista, el periodista John Reed, a una generación marcada por los recuerdos de Vietnam. *Reds* fue enigmática aunque decepcionantemente esquizoide: el diálogo del guionista Trevor Griffiths, bien informado desde el punto de vista político, coexistió en forma incómoda con un recargado argumento secundario romántico, por virtud del cual *Doctor Zhivago* pareció sorprendentemente

limitada. Goldman (despojada de su inglés con acento ruso en la interpretación por otra parte admirable de Maureen Stapleton) es tratada con respeto, aun cuando la visión borrosa que la película ofrece tanto del anarquismo como del bolchevismo a menudo hace que ella parezca más una liberal petulante que una revolucionaria de pura cepa. Andrew Sarris, por ejemplo, cuya crítica mostró que apenas había oído hablar de Goldman antes de ver *Reds*, informó a sus lectores que «Emma Goldman ... ya en 1919 se había desilusionado con respecto a la vida en la Unión Soviética»; confesó que «los especialistas en el tema le habían dicho que esa desilusión estaba bien documentada».²⁹ Como lo indica el título de sus memorias, Goldman se «desilusionó por cierto en lo que respecta a Rusia. Lamentablemente, un desaliento acorde con el prototipo del «Dios que fracasó» –y no el comunismo anarquista de Goldman– se convirtió en el tropo interpretativo dominante para Sarris y sus seguidores críticos.

Cualesquiera fueran estos puntos débiles de la época, la descripción que hacen Beatty y Griffith de la lucha interna de la izquierda es en general incisiva, si bien el énfasis que ponen en las confrontaciones dramáticas independientes a veces pierde de vista el contexto histórico más amplio.³⁰ La dramatización de un famoso enfrentamiento entre Reed y una angustiada Goldman, hacia el final de *Reds*, constituye un ejemplo de lo dicho. Algunos de los acalorados debates entre esos ex aliados (según lo narra Goldman en *Living My Life*) están hábilmente intercalados en un diálogo que cabe considerar inventado. Como ocurre en la autobiografía de Goldman, su objeción al arresto por la Checa y la ejecución posterior de quinientos supuestos «contrarrevolucionarios» tiene como consecuencia la condescendiente reprimenda de Reed en el sentido de que su camarada parece «un poco confundida por la Revolución en acción» porque «sólo la ha tratado en teoría».³¹ Beatty también reproduce la sugerencia de Reed de que Goldman prepare «una taza de buen café norteamericano», el cual actúa como un elixir tranquilizador en el universo discursivo de esta película. Pero falta el marco explicativo que precede a este penoso momento en que Goldman se da cuenta con dolor de que los propios bolcheviques han asumido un papel contrarrevolucionario con su trato represivo a los extremistas no bolcheviques (en primer lugar, anarquistas y revolucionarios sociales). Para la época del *cri de coeur* de Goldman en 1919, Lenin había abandonado el seudoanarquismo de *El Estado y la revolución* a favor de un ataque total a la «ultraizquierda» en *El izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo*. Para este activista cada vez más conservador, el control auténtico de los obreros era prescindible y el «capitalismo de Estado no constituía un peligro ... por el contrario, era algo a lo que debía apuntarse».³²

No obstante la creciente represión, el anarquismo se mantuvo en pie en la Unión Soviética hasta 1921. Como observa Leonard Schapiro, muchos miembros del Partido Comunista estaban dispuestos a tolerar las medidas represivas

adoptadas contra los socialistas más que contra los anarquistas, ya que habían combatido junto a estos durante los primeros tiempos de la revolución.³³ Después de la matanza, en el invierno de 1921, de los marineros rebeldes de Kronstadt, que habían sido bolcheviques leales y a quienes el propio Trotsky había llamado «el orgullo de la Revolución», así como de anarquistas y otros disidentes que habían apoyado a la efímera comuna de los marineros, dejaron de ser tratados siquiera con una tolerancia a regañadientes. Como lo aclaran los historiadores de diversas orientaciones ideológicas,³⁴ los marineros no se propusieron dismantelar el comunismo, sino que se limitaron a tomar al pie de la letra el eslogan: «todo el poder a los soviets», que el comunismo de guerra y la subsiguiente casi capitalista NPE [Nueva política económica] ignoraron alegremente.

Una de las muchas peculiaridades de la historia cinematográfica es que los sucesos de Kronstadt, traumáticos para muchos partidarios de la izquierda internacional, nunca han sido relatados en la pantalla siquiera con un mínimo de honestidad. La ignominiosamente didáctica *Optimistic Tragedy* (1963) de Samson Samsonov, es típica en cuanto a los intentos soviéticos de racionalizar el brutal ataque a los comuneros de Kronstadt, aun cuando esta producción de la era staliniana (estrenada un año después de la muerte de Stalin) evitó de modo comprensible las referencias a Trotsky, el máximo responsable de implementar la masacre. Esta adaptación fiel de una pieza de Vsevolod Vishnevsky convirtió a los acontecimientos todavía controvertidos de 1921 en una prolongada contienda entre una comisaria anónima y un marinero sanguinario llamado Vozhak, quien no tiene parecido alguno visible con ningún participante real en el alzamiento de Kronstadt. Incluso muchos para quienes la rebelión de Kronstadt fue desacertada han admitido que los marineros estuvieron guiados por principios profundamente arraigados, pero la parcial película de Samsonov los muestra como zafios lascivos y ladrones.

El anarquista ucraniano Nestor Majno posiblemente fue objeto de una difamación mayor que los comuneros de Kronstadt, por parte de los historiadores soviéticos oficiales. Majno comenzó su campaña de guerrillas durante la Guerra Civil rusa con incursiones temerarias contra las fuerzas blancas y, no obstante una relación al comienzo agradable con Lenin y el régimen soviético, se vio obligado a luchar contra los rojos, en razón de la irreductible hostilidad bolchevique hacia el comunismo libertario que abrazaban muchos de los campesinos radicalizados de la región. El colega de Majno, Peter Arshinov, ofrece una descripción muy amplia de la concepción que tenía el movimiento con respecto a la revolución social anarquista, y analiza los puntos fuertes y a veces las debilidades fatales de las estrategias que establecía su Consejo Militar Revolucionario. Con todo, la destrucción de documentos cruciales, durante la guerra, frustró los esfuerzos de los historiadores contemporáneos por adornar el retrato biográfico y político incompleto de Majno que pintaron camaradas como Arshinov y

Voline (*nom de plume* de Vsevolod Mijailovitch Eichenbaum).³⁵ Un ensayo de Paul Avrich acalla las afirmaciones injustificadas de que Majno era un bandido analfabeto o un antisemita rabioso. Según Avrich, este «cosaco de la anarquía»³⁶ no es fácil de encasillar; aparece al mismo tiempo como un activista consciente de su antiautoritarismo y como un dirigente campesino cuyo antiestatismo recibió su fuerza de «las rebeliones de los cosacos campesinos producidas en los siglos XVII y XVIII». ³⁷ Sin embargo, reconoce que en la vida y la carrera de Majno hay aspectos que aún resultan inaccesibles, en forma frustrante, incluso para los historiadores más diligentes.

Sería sin duda sorprendente que el cine soviético tratara a Majno con algo que no fuera desdén. Lo que sorprende es que una temprana comedia muda de Ivan Perestiani, *Krasniye diavolyata* (1923), trata el desafío majnovista a la hegemonía bolchevique con una liviandad más parecida al humor de las bufonadas estadounidenses que al lúgubre didactismo cuya supremacía iba a reinar en el cine stalinista posterior. No obstante el hecho de que Trotsky considerara a Majno más peligroso que el reaccionario general blanco Denikin, la película de Perestiani, tan ligera como la mejor conocida *The Extraordinary Adventures of Mr West in the Land of the Bolsheviks* (1924), de Lev Kuleshov, trata a su Majno sustituto como una figura relativamene benigna para la diversión, y no como un malévolo contrarrevolucionario. Richard Stites señala que «el destino cultural de Majno fue irónico, pues si hubo alguna épica que merecía un trato romantizado y comprensivo en la ficción y el cine, ella fue la de su Caballería Insurgente Ucraniana ... [una] historia más cercana a las leyendas de Stenka Razin y otros rebeldes populares que cualquier otro elemento en la hagiografía bolchevique». ³⁸

Si se considera que Majno fue desechado sumariamente tanto por los historiadores soviéticos como por los conservadores, quienes lo tuvieron por poco más que un bandido anarquista, no debiera sorprender que el guión cinematográfico de Alexander Berkman, *Batko Voilno* (¿1924?), ³⁹ una versión muy romantizada (si no inexacta) de la juventud del líder cosaco, nunca fue producido. Berkman llama a su héroe Ivan en lugar de Nestor, pero ni siquiera se molesta en cambiar el nombre del lugar de nacimiento de Majno, una aldea llamada Gulay-Pole. Las afinidades entre el anarquismo y un colorido pasado campesino se ven acentuadas en el primer párrafo del guión, en el cual la campaña ucraniana se describe como «una vieja patria de los cosacos, cuyo amor por la lucha y la temeridad se celebra en los anales heroicos de Rusia». Berkman dramatiza las actividades anarquistas del joven Majno y su condena a muerte como conspirador antigubernamental en 1908 (sentencia que más tarde se «conmutó por la de cadena perpetua» ⁴⁰ en razón de la edad del prisionero); en la narrativa algo sentimentalizada de Berkman ello se debió a «los incansables esfuerzos de su madre para salvarle la vida». Pero la inclinación de Berkman a adornar su guión con de-

talles sensibleros no le impide detallar los experimentos del movimiento majnovista en la autogestión agraria, si bien la figura ultraheroica de Ivan no concuerda del todo con el espíritu comunitario de las agrupaciones ucranianas:

Por inspiración de Ivan, el campesinado priva a la aristocracia terrateniente de sus excesivas tierras y propiedades. Se otorga a cada uno una participación igual y la maquinaria y herramientas necesarias se convierten en propiedad común. La gente de la aldea busca el consejo de Ivan ante cualquier problema complicado, y su influencia se extiende en forma considerable ... se convierte en el líder reconocido de toda la provincia.

Si bien se ha desechado de manera definitiva el rumor repetido a menudo de que Majno trabajó alguna vez como maestro de aldea, el guión provee al idealizado líder campesino de una novia maestra llamada Tanya, cuya «índole dulce y atrayente» hace de ella, en todos los aspectos, la amada perfecta. La «terrible vida de la prisión, sus horrendas experiencias en las mazmorras solitarias, con cadenas en las manos y los pies» que padece Ivan, impresionan profundamente a la joven campesina, y su idílico romance se transforma en la artimaña del aspirante a guionista para combinar el espíritu anarquista con una intensidad romántica que recuerda al Hollywood de las películas de capa y espada. Tanya se casa finalmente con Ivan y está a su lado durante la prolongada lucha contra los blancos, al igual que durante la «batalla de vida o muerte con los poderosos y nuevos ejércitos de los bolcheviques». Si bien Berkman era tan capaz como cualquiera de contextualizar la rebelión contra el autoritarismo blanco y el autoritarismo rojo dentro de la historia del anarquismo, sus esfuerzos por transformar la vida de Majno en una serie de aventuras cinematográficas cargadas de suspenso tienen mucho en común con la grandiosidad irreflexiva de las superproducciones históricas tales como *Doctor Zhivago*.

Las aspiraciones comerciales de este guión no filmado no son en modo alguno accidentales. Después de padecer la deportación a Rusia y la decepción que engendró la promesa no cumplida de la Revolución rusa, el exilio de Berkman como anarquista errante determinó que fuera casi inevitable una existencia precaria. El revolucionario, anímicamente frágil, hizo todo lo posible por obtener un ingreso exiguo trabajando en traducciones (hablaba con fluidez tanto el inglés como el ruso, así como varias otras lenguas) y en adaptaciones. Diversos guiones no filmados dan testimonio de la poco lucrativa estada europea que padeció este anarquista a veces sombrío, pero nunca amargado. La correspondencia de Emma Goldman narra con conmovedor detalle las falsas esperanzas que concibió Berkman después de enviar obstinadamente la sinopsis de su película a peces gordos de Hollywood como Jesse Lasky, Lionel Barrymore y Carl Laemmle, que no mostraron ningún interés en ella.⁴¹

La matanza de los rebeldes de Kronstadt y la ardorosa guerra de Trotsky y Lenin contra los majnovistas destruyó en forma decisiva cualquier esperanza anarquista de que el régimen soviético se mostrara receptivo a una orientación de izquierda libertaria. La apropiación leninista del marxismo, de hecho oportunista e intuitiva pero con mucha frecuencia supuestamente indistinguible del propio marxismo, impidió de manera efectiva el diálogo entre marxistas y anarquistas por el que suspiraba Daniel Guérin. La identificación de la autocracia leninista con la tradición marxista se intensificó (con resultados predeciblemente maniqueos) durante la guerra fría. *¡Viva Zapata!* (1952) de Elia Kazan fue uno de los productos más curiosos de esta herencia: una película criticada por la izquierda tradicional en la época de su estreno, en tanto la consideró una distorsión reaccionaria, y saludada por anarquistas como Albert Meltzer, quien opinó que se trataba de «una descripción muy gráfica del anarquismo romántico [de Zapata], más realista que la que podían ofrecer los partidos políticos».⁴² Los debates que rodearon el tributo biográfico de *¡Viva Zapata!* al líder de la guerrilla mexicana brinda buenos argumentos a la crítica escrupulosamente antiintencionalista, ya que las desagradables historias personales de sus creadores frustraron una apreciación honesta de las virtudes de la película. Si bien la Revolución mexicana precedió obviamente a la Revolución rusa y se originó en problemas socioeconómicos distintos, la izquierda liberal y comunista no logró ver más allá de la disposición que mostró Kazan a dar nombres durante la época de las listas negras, y del liberalismo de la guerra fría del guionista John Steinbeck. Por otra parte, anarquistas como Meltzer ignoraban —o tal vez no tuvieron plena conciencia de ellas— las alianzas extrínsecas de los realizadores, y consideraron que la película era un respaldo implícito a la concepción de la revolución agraria antijerárquica de Zapata (y del más explícitamente anarquista Ricardo Flores Magón). John Britton sostiene que *¡Viva Zapata!* «estimuló la crítica de la izquierda marxista-leninista y de la derecha macartista: un dilema familiar, durante varias décadas, para los izquierdistas independientes».⁴³ La película, empero, ofrece una mezcla peculiar de un anticomunismo consciente y un tributo esquemático pero con frecuencia conmovedor a las tradiciones campesinas de los indígenas mexicanos, que da a la película, casi sin darse cuenta, un carácter anarquista. Steinbeck y Kazan hasta describen al presidente Francisco Madero, con quien Zapata tenía una tenue alianza, como un socialdemócrata bien intencionado aunque vacilante. Pero, como lo señala Dan Georgakas, Steinbeck esperaba que la película fuera distribuida internacionalmente por «el Departamento de Estado, la USIA [United States Information Agency] y el presidente Kennedy ... como un “servicio público”».⁴⁴ Los motivos ideológicos contradictorios de *¡Viva Zapata!* hacen que la película sea viable para lo que Edward Said llama una «lectura contrapuntística»: una estrategia interpretativa que considera a las películas o a las obras literarias como «visiones de un momento» que pueden

«yuxtaponerse sin problemas ... con las diversas revisiones» que «un artefacto cultural particular ... genera subsiguientemente». ⁴⁵ Aquilatar la película de Kazan desde una perspectiva anarquista no puede borrar su halo de guerra fría, pero en forma contrapuntística puede iluminar un impulso libertario de izquierda que está presente más allá de la superficie de sus artilugios hollywoodenses.

Desde la revolución bolchevique, pocos han distinguido el leninismo del marxismo, y muchos anarquistas que condenan reflexivamente el autoritarismo marxista pasan por alto, o no estuvieron nunca familiarizados con ellos, los componentes antiautoritarios de la propia obra de Marx. Como lo demuestra Ulli Diemer, a pesar de presunciones anarquistas muy difundidas Marx nunca preconizó la creación de un «Estado de los obreros» autocrático, no fue un determinista económico y jamás defendió la implementación de un partido de vanguardia de estilo leninista. ⁴⁶ Por otra parte, la incisiva crítica de Simone Weil al marxismo todavía tiene vigencia y contiene percepciones que los marxistas deberían considerar con atención. Ella creía que el llamado «socialismo científico» (con su peculiarmente metafísico «fracaso para explicar por qué las fuerzas productivas deben tender a incrementarse» ⁴⁷) degeneró en un dogma anquilosado. Esto marca el exceso de orgullo del ahora difunto marxismo-leninismo de la Tercera Internacional.

Películas como *Reds*, *Doctor Zhivago* y *¡Viva Zapata!*, por crudas o ingenuas que sean, ofrecen pruebas vívidas del hecho de que el socialismo burocratizado del marxismo-leninismo (diferenciado del marxismo *per se*) borraron todas las diferencias entre la sociedad civil y el Estado y aplastaron los sueños de la izquierda libertaria. La otra cara de la moneda en cuanto a los temores de un peligro anarquista que experimentaba el ala derecha, fue la suposición postsoviética de que el anarquismo representaba un impedimento para el verdadero socialismo. En fecha tan reciente como 1993, la adaptación de *Germinal*, de Zola, por Claude Berri —una película recibida cálidamente por el Partido Comunista Francés— reprodujo el vilipendio prebolchevique de Souvarine, el saboteador anarquista.

En muchos aspectos, la Revolución española de la década de 1930 continuó la tradición iniciada por Majno y la comuna de Kronstadt, y en el apartado siguiente examinaremos las películas documentales y de ficción inspiradas por este momento histórico breve, pero recordado con cariño y bien documentado, en que el anarquismo tuvo un corto florecimiento en el corazón de Europa occidental.

El cine y la revolución española

El anarquismo español se conoció en el mundo durante los años sangrientos de la guerra civil, aun cuando el fermento de la década de 1930 fue precedido por

más de sesenta años de agitación obrera, provocaciones anticlericales y revueltas agrarias. Si bien el bakuninista Giuseppe Fanelli hizo conocer las enseñanzas de su maestro a los españoles en 1869, y la sección española de la Internacional se fundó en 1870, muchos comentaristas creen que una rica tradición de comunitarismo preindustrial hizo que España estuviese especialmente madura para el cultivo del socialismo antiautoritario.⁴⁸ En cierta medida, la historia del anarquismo español es inseparable de las corrientes anticolonialistas. El profundo resentimiento de la clase trabajadora con respecto al llamado a los reservistas para combatir en Marruecos, realizado por el gobierno en 1909, precipitó una huelga general. Hacia 1910, la pequeña organización anarquista Solidaridad Obrera se vio eclipsada por el establecimiento de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo, el gremio anarcosindicalista), que para 1936 acumulaba más de un millón de miembros. Además, en Marruecos se lanzó el *putsch* contrarrevolucionario de la Falange, en oposición al gobierno republicano; a la inversa, los anarquistas radicales esperaban estimular «la rebelión en el mundo árabe» durante el período 1936-37. La rotunda voz en off de la exploración documental que realiza Richard Prost acerca del comunismo libertario español, *Un Autre Futur: L'Espagne Rouge et Noir* (1995), resume la crisis con la conclusión de que «Marruecos, el último bastión del Imperio, fue el lugar de encuentro de las ambiciones frustradas ... con un cuerpo de oficiales aferrados a valores pasados de moda ... se forjó la futura guerra civil».

Si bien a la postre el fascismo resultó victorioso, la izquierda parece haber ganado la guerra de palabras e imágenes. Por una vez pareció inaplicable el clisé de que la historia la escriben los vencedores y no los vencidos. Después de todo, muchos estadounidenses conocieron la crisis española a través de novelas como *Por quién doblan las campanas* y *La Esperanza*, así como de documentales defensores como *The Spanish Earth* (1937), de Joris Ivens. La lucha por preservar a la República en peligro y derrotar a Franco se describió como una batalla bien definida entre la democracia liberal y el malintencionado fascismo. Las novelas prorrepúblicas de Hemingway y Malraux, y la película igualmente conmovedora de Ivens, se recuerdan con cariño; sólo pueden citarse unas pocas observaciones esporádicas de Evelyn Waugh y Ezra Pound en apoyo de Franco, como ejemplos recordables del sentimiento profascista entre miembros distinguidos de la intelectualidad.

Pero aunque la Guerra Civil española se conmemora en el cine y en la literatura, los anarquistas y los marxistas libertarios creen que las concurrentes Revolución española y contrarrevolución se han pasado por alto de modo escandaloso. En años recientes, sin embargo, una profusión de estudios realizados por historiadores carentes de un interés personal en el tema, así como por anarquistas comprometidos y por marxistas independientes, ha minado la suposición popular, aún compartida por la mayoría de los liberales e izquierdistas bien in-

tencionados, de que la defensa de la República española fue un mero conflicto entre los malvados fascistas y los nobles abanderados del Frente Popular. Incluso muchos historiadores que no comparten las convicciones anarquistas de Murray Bookchin estarían ahora de acuerdo con su afirmación de que «no es un mito sino una mentira pura –la cretina perversión de la historia por parte de quienes la fabrican en la academia– describir a la “Guerra Civil española” como un simple preludio a la Segunda Guerra Mundial, un supuesto conflicto entre “democracia y fascismo”». ⁴⁹ Anarquistas como Bookchin, los escritores marxistas Pierre Broué y Emile Témime, y el historiador no alineado Burnett Bolloten, ⁵⁰ quien dedicó cincuenta años de su vida a demoler ideas recibidas con respecto a la Guerra Civil española, llegaron en esencia a la misma conclusión: la convulsión de 1936-39 se distinguió tanto por tratarse de la única revolución política y social de importancia realizada en Europa occidental por obreros y campesinos, como por un período sangriento de represión en el cual el Partido Comunista, ayudado e instigado por el NKVD [Comisariado del Pueblo para Asuntos Interiores-URSS], buscó desprestigiar a la oposición de izquierda presentándola como aliada objetiva de los fascistas, y finalmente logró aplastar a la notable colectivización urbana y agraria cuya punta de lanza era la CNT y la Federación Anarquista Ibérica (FAI), su apéndice político más militante.

La disminución sistemática del papel desempeñado por los anarquistas en la Guerra Civil (y una desatención análoga al llamamiento de la CNT-FAI en favor de la revolución social) se refleja también en las películas históricas de ficción y en los documentales de la era de posguerra. Entre los ejemplos más destacados está la película de Alain Resnais, *La Guerre est finie* (1966), basada en los recuerdos que acuden a un monólogo interior, y documentales como *Mourir à Madrid* (1963) de Frederic Rossif y *The Good Fight* (1984) de Sam Sills, Noel Buckner y Mary Dore. *The Good Fight* ofrece una visión distorsionada de la guerra particularmente mayúscula; la película reduce arteramente la lucha contra el fascismo *sólo* a las contribuciones de las Brigadas Internacionales no anarquistas. Como observa Noam Chomsky en el ensayo que detalla los errores cometidos por Gabriel Jackson en su historia «liberal» de la guerra civil, incondicionalmente antianarquista, «la crítica de la izquierda al elitismo leninista puede aplicarse, bajo condiciones muy diferentes, a la ideología liberal de la elite intelectual». ⁵¹ Una película como *The Good Fight*, con su retrato de los miembros sin duda admirables de la Brigada Lincoln como nobles patriotas estadounidenses, y su manera de soslayar los cismas tangibles dentro de la izquierda española, confirma, aunque no se lo proponga, las devociones liberales que Chomsky analiza con tanto ímpetu.

Mientras que ciertos izquierdistas no informados todavía dan por segura la denuncia de Hemingway –y del Frente Popular– de que los anarquistas españoles eran «sucios, hediondos e indisciplinados», ⁵² un número importante de películas

olvidadas hechas durante los años de guerra con el auspicio de la CNT-FAI, así como también una cantidad creciente de películas documentales y de ficción, pueden ayudarnos a rectificar tan maliciosos estereotipos. *Un Autre Futur* es particularmente interesante para unir esos dos grupos de películas, ya que las entrevistas con militantes anarquistas supérstites están incrementadas con fragmentos de varias películas narrativas poco conocidas, realizadas por los anarquistas durante la década de 1930, y con pasajes seleccionados de los documentales de la CNT.

La colectivización de la industria cinematográfica que realizó la CNT y, ante todo en Barcelona, el control de la exhibición y la distribución, fue sólo una pequeña parte de la redistribución anarcosindicalista de la riqueza social, que incluyó «la colectivización de por lo menos 2.000 firmas industriales y comerciales».⁵³ Una proclama de la CNT promete en 1936 que la colectivización de los cines beneficiará «al pueblo, a la revolución» y al desarrollo de la «cultura popular» en general.⁵⁴ El control de los trabajadores se extendió al proceso de producción mismo, pues el gremio se esforzó por reformular el papel tradicional del *auteur*, estimulando a los sindicatos de trabajadores cinematográficos, y no al director, a elegir gran parte de los equipos y del personal de filmación. Según lo demuestra Julio Pérez Perucha, las ambiciosas producciones fílmicas de la CNT tienen una significación especial, ya que sus noticiarios fueron los primeros en documentar los hitos políticos y militares de los tempranos años de guerra.⁵⁵

El historiador de cine Román Gubern sostiene que los documentales y noticiarios de la CNT fueron mucho más innovadores que sus esfuerzos a menudo torpes en el terreno de la ficción,⁵⁶ afirmación difícil de discutir. Sin embargo, la síntesis idiosincrásica de propaganda política y convenciones recicladas del género que ofrecen esas películas de ficción, a menudo resulta fascinante. Muchos de los esfuerzos más significativos de la CNT-FAI en este terreno son en esencia narrativas de conversión política. *Aurora de Esperanza* (1937) de Antonio Sau parece una versión más radical de una película de Warner Brothers relacionada con la conciencia social. La película de protesta en episodios traza el mapa del desarrollo político de un trabajador sin empleo llamado Juan. La penosa comprensión del héroe en el sentido de que no puede alimentar a su familia conduce en forma inexorable a una epifanía culminante: su decisión de unirse a la CNT. La mezcla que realiza Sau, de melodrama y despertar de la conciencia, es con frecuencia sensiblera, pero de todos modos la película está sazonada con momentos notables; son especialmente memorables una toma bellamente compuesta de mujeres que hacen cola para lograr empleos anunciados en el periódico, y una secuencia que representa la renuente visita de un desolado Juan a una cocina que le brindará un plato de sopa. En un tono más liviano pero de todos modos no menos didáctico, *¡Nosotros somos así!* (1937) de Valentín R. González, una comedia musical anarcosindicalista, trata la transformación de un niño rico, desde

burgués ocioso a seguidor de la CNT. Esta curiosidad cinematográfica pone en un primer plano los debates sobre los derechos de los obreros y de las mujeres entre niños precoces que son los equivalentes anarquistas de Freddie Bartholomew y Shirley Temple. Lamentablemente, la resolución feliz de esta película alegre no correspondía a las realidades contemporáneas, pues el año 1937 marcó la declinación de la influencia de la CNT en la España revolucionaria.⁵⁷

Si las películas de ficción de la CNT fueron el fruto de un intento honesto, aunque a veces inepto, de fusionar la política radical con el entretenimiento masivo, sus cortos documentales –en particular los que se centran en el papel icónico del líder de la milicia anarquista Buenaventura Durruti– reflejan con mayor exactitud las fuerzas y las contradicciones internas del movimiento anarquista. Como Durruti es una presencia importante, tanto en los noticieros propagandísticos de la década de 1930 como en las descripciones posteriores a Franco de los años de la Guerra Civil ajenas a la ficción, puede resultar edificante el destino paradójico de un estratega militar que estuvo cerca de convertirse en objeto de culto a la personalidad.

El aforismo de Brecht «desdichada la tierra que necesita un héroe», invocado con frecuencia, parecería hecho a la medida para los anarquistas. Con todo, a veces hasta los anarquistas sucumben a la atracción de construir mitos, y la trágica muerte prematura de Durruti durante una fase crucial de la guerra posibilitó sin duda su ungimiento cinematográfico como un mártir amado. La breve vida de Durruti (1896-1936), plena hasta el tope de escaramuzas con la ley y de notables flirteos con el peligro, parecería constituir un material de primer orden para una excitante película de ficción. Los cuarenta años que vivió abarcan en miniatura buena parte del progreso del anarquismo español desde una subcultura clandestina a un movimiento masivo que ganó la lealtad de millones de españoles. Durante la década de 1920, cuando el terrorismo gubernamental sancionó el asesinato a sangre fría de los agitadores anarquistas a manos de pistoleros pagados por el Estado (la célebre *ley de la fuga* que implementó el gobierno conservador de Primo de Rivera), el bien conocido talento de Durruti para organizar rebeliones de los trabajadores lo obligó a huir de España para dirigirse a América latina. Durante su estancia en Cuba, Argentina y México canalizó dinero para la CNT con el procedimiento de una serie de robos a bancos. El biógrafo de Durruti, Abel Paz, relata un incidente que tipifica el impetuoso coraje del joven anarquista. Después de hallar trabajo junto con su amigo Francisco Ascaso, cortando caña de azúcar en una plantación cubana en la década de 1920, se aliaron con los trabajadores empobrecidos, que decidieron hacer huelga. Luego de que tres de los líderes de los huelguistas fueran torturados sin piedad, «Durruti y Ascaso... decidieron que debían ejecutar al patrón... al día siguiente su cuerpo fue hallado en la oficina con esta nota: «*La justicia de los errantes*».⁵⁸ Durruti y Ascaso, en una forma característicamente picaresca, eludieron con habilidad la ira de las autoridades.

Sin duda, fue su papel como líder de la milicia anarquista (la famosa columna de Durruti) en el frente de Aragón, en 1936, el que provocó la consagración mítica de Durruti: inspiración para una serie de tributos cinematográficos que van desde la filmación de su funeral en Barcelona (al que concurrieron medio millón de dolientes) y que con una duración de once minutos realizó la CNT-FAI bajo el título de *Entierro de Durruti* (título en los Estados Unidos: *Homage to Durruti*, director desconocido, 1936), hasta el retrato documental *Durruti-Biographie einter Legende* (1972) de Hans Magnus Enzensberger. Sería una exageración afirmar que la imagen y la reputación de Durruti se han fetichizado; en ningún momento llega a ser «el icono cinético» que Annette Michelson descubre en el embalsamamiento cinematográfico de Lenin realizado por Vertov.⁵⁹ Con todo, rendir homenaje a su fervor antiautoritario pone de relieve ciertas contradicciones inevitables, ya que, obviamente, los anarquistas no han sido amigos de las guerras o la pompa militar y siempre se mostraron cautelosos en cuanto a la creación de cultos de la personalidad.

Con una mezcla de irritación y tristeza, Vernon Richards lamenta que, una vez alcanzado el poder, los líderes de la CNT hayan estado rodeados a menudo por un «aura religiosa», y censura sus referencias propagandísticas a «nuestro inmortal Durruti que se levanta de su tumba y grita “¡Adelante!”» como «demagogia mítica».⁶⁰ El propio Durruti señaló una vez que «los anarquistas no rendimos homenaje a una personalidad... ni practicamos el culto de un líder».⁶¹ Pero cuando él y sus camaradas formaron el comité de defensa de la CNT, grupo compuesto por los principales comandantes militares de los anarquistas, algunos de sus admiradores temieron la inminencia del «anarcobolchevismo».⁶² *Entierro de Durruti* maneja con excepcional delicadeza el desafío de transmitir la reverencia de la muchedumbre barcelonesa hacia el anarquista muerto sin transformarlo en una deidad. La voz en off de la película (que en la edición norteamericana es la de Emma Goldman)⁶³ saluda a Durruti como el militante que «mientras luchaba por la libertad escapó con frecuencia a las balas de los asesinos enemigos», pero a continuación afirma al público que «pasó sus primeros años como cualquier niño proletario». El énfasis en el hecho de que en el funeral «participaron las organizaciones políticas» izquierdistas en su totalidad podría interpretarse como una sutil afirmación de la colaboración de la CNT con liberales y comunistas en el gobierno central de Madrid: una decisión denunciada con amargura por muchos anarquistas antiparlamentarios para quienes esta política equivalía a una traición a sus principios. (Marcel Oms, en su análisis de películas dedicadas a Durruti, señala correctamente que el funeral del líder asesinado permitió «al proletariado catalán olvidar las divisiones ideológicas».)⁶⁴ Tomas de los amigos de Durruti llevando el ataúd sobre sus hombros, una larga secuencia de su mujer agobiada por el dolor, y los compases de la marcha fúnebre de Chopin en la banda de sonido, bien podrían ser ejemplos de la «demagogia mítica» contra la

cual arremete Richards, un hombre decidido a sonsacar la hipocresía entre sus camaradas anarquistas. Sin embargo parece probable que las multitudes también estuvieran de duelo por el hecho de que la muerte de Durruti se había convertido en emblema de la muerte de un anarcocomunismo puro, que los supuestos líderes anarquistas de Madrid, por razones pragmáticas, seguían diluyendo. Además, las proezas militares de Durruti implicaban una prestidigitación ideológica muy ingeniosa: mientras Gaston Leval sostenía que «guerra y anarquismo» eran temas antitéticos,⁶⁵ Durruti convenció a sus voluntarios de que su participación en la milicia debía basarse en una autodisciplina rigurosa, no en la compulsión autoritaria.

The Will of a People (1939), del director norteamericano Louis Frank, también evoca el heroísmo de Durruti, si bien este documental aferrado en extremo a las convenciones es producto de circunstancias políticas contradictorias, que le otorgan una orientación ideológica comprometida y a veces cercana a lo indecifrible. Frank simpatizaba con la agenda anarquista; *The Will of a People* es una versión reeditada de *Fury over Spain* (1937), que la CNT utilizó para promover su mensaje entre los públicos de habla inglesa. De hecho, Emma Goldman tuvo un papel decisivo en la organización de proyecciones de la película para públicos de Londres, cuando estuvo vinculada con la sección de propaganda de la CNT.⁶⁶ Pero a pesar de que el documental de Frank vuelve a reunir secuencias seleccionadas sobre todo de los archivos cinematográficos de la CNT-FAI, el resultado final está tan desprovisto de contenido específicamente anarquista que todos los críticos estadounidenses simpatizantes autores de reseñas de la película (incluyendo los redactores de los periódicos comunistas *Daily Worker* y *New Masses*)⁶⁷ la calificaron de simple mensaje para la «España leal».

Pocas dudas pueden caber de que la renuencia de *The Will of a People* en lo que toca a sus orígenes anarquistas fue engendrada por un deseo de apelar a los simpatizantes no anarquistas del Frente Popular. La vaguedad política del documental es sobre todo evidente en una secuencia dedicada a la columna de Durruti y a la muerte de su líder. Frank presenta a Durruti con una toma incluida en la película de la CNT, *Los Aguiluchos de la FAI* (1936), que muestra al comandante miliciano cuando consulta con sus camaradas en el frente. La afiliación anarquista de Durruti, empero, no se menciona jamás. Momentos más tarde, la narración de la voz de Dios nos informa que «Buenaventura Durruti, líder valiente, murió de las heridas recibidas cuando conducía a sus hombres a la acción»: obituario condensado al que siguen tomas del funeral masivo incluidas en *Entierro de Durruti*. Las secuencias ya existentes son acompañadas por un relato que reitera el hecho de que «el tributo al héroe abatido, por parte de 500.000 personas ... es la mayor demostración espontánea de dolor en la historia de la ciudad», pero no hay siquiera una fugaz alusión al ruidoso apoyo de Durruti al comunismo libertario.

El documental de Enzensberger, estrenado a principios de la década de 1970, cuando la Nueva Izquierda estaba perdiendo su ímpetu, también coloca en primer plano las secuencias del funeral de Durruti. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la película de Frank, Enzensberger toma esta ocasión solemne como un punto de partida para una exploración de las implicaciones más amplias del anarquismo. La película trata a Durruti con enorme respeto, pero él es un catalizador para una investigación cuasi brechtiana del anarcocomunismo, más que un icono estático sometido a la veneración pasiva. Enzensberger alterna entre una narración francamente biográfica del viaje político de Durruti (su trayectoria política desde sus días de exilio durante el régimen represivo de Primo de Rivera, hasta sus logros finales como organizador de las milicias anarquistas, es objeto de una prolija crónica), y un relato más difuso, ensayístico, del movimiento antiautoritario, que incluye algunas reflexiones sobre la ruptura Marx-Bakunin a medida que la cámara transpone las vastas instalaciones de los Archivos del Instituto Internacional de Historia Social de Amsterdam. El salpicado de una explicación cruda sobre la creación de la República Española en 1931 es seguido por un intertítulo –*Mort au Capital*– que parece positivamente godardiano, aun cuando la película carece del brío lírico de Godard (o de Chris Marker). El valor de la película reside en su combinación distintiva de compromiso y análisis histórico desapasionado, aunque el realizador obviamente falto de experiencia parece incapaz de decidir si quiere hacer un documental tradicional o un ensayo modernista ajeno a la ficción.

Sólo un número relativamente pequeño de historiadores y archivistas cinematográficos está familiarizado con las películas de la CNT. La película de Enzensberger sobre Durruti no tuvo una distribución amplia fuera de Alemania y España. Dada la inaccesibilidad de esos filmes y el hecho de que *The Spanish Civil War* [La guerra civil española] de Hugh Thomas (una obra que desecha caballerosamente el legado antiautoritario español)⁶⁸ sea el análisis mejor conocido de esta época tumultuosa, resulta lógico que el componente anarquista de la guerra civil no sea recordado por el público en general. De hecho, si el lúcido relato que hizo George Orwell de su experiencia como soldado en el frente de Aragón, *Homage to Catalonia* [Homenaje a Cataluña], no se hubiera convertido en un clásico menor, la posición estratégica de la izquierda antistalinista podría haber sido condenada a una oscuridad aun mayor. Si bien la obra de Franz Borkenau más o menos contemporánea, y más abarcadora, *The Spanish Cockpit* [El reñidero español]⁶⁹, ofreció una perspectiva notablemente similar, el atractivo de *Homage to Catalonia* fue su capacidad de condensar el fervor de una izquierda no comunista, pero irrefutablemente radical, en la forma de una narrativa convincente. Aunque el libro de Orwell constituye un buen ejemplo de periodismo autobiográfico, también es francamente una obra de literatura que se parece a un *Bildungsroman* del siglo XVIII (una historia de autoeducación y

edificación moral). En realidad, el logro literario de *Homage to Catalonia* es lo suficientemente multifacético como para que su paradójica semejanza con una novela picaresca y con una historia de conversión secular no deje escapar nada a su astucia moral y política. En una forma picaresca casi clásicamente cómica, Orwell se encuentra luchando para el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista, el partido marxista antistalinista, aliado con la CNT en un matrimonio de conveniencia, pero no de ideología), no obstante el hecho de que ha ido a España convencido de la solidez del Partido Comunista. Además, Orwell, quien a pesar de su coraza de autorreprobación es de modo innegable el «héroe» de esta obra de no ficción, emergió de su *crise de conscience* para convertirse en la versión arquetípica del siglo XX, de un intelectual liberado de las cadenas de la hipocresía: el escritor que, según Lionel Trilling, define «nuestro sentido del hombre que dice la verdad».⁷⁰

Land and Freedom (1995) de Ken Loach comparte mucha de la sinceridad moral de *Homage to Catalonia*, aun si la estructura narrativa a menudo chirriante del guionista Jim Allen (colaborador de Loach durante mucho tiempo) tiene poco en común con la lúcida condensación del reportaje de Orwell. Loach y Allen tratan de hallar en la ficción una equivalencia de la saga de Orwell sobre la traición stalinista, pero su historia está ligada a una tesis que con harta frecuencia toma como rehén a una posición política admirable, a fin de acartonar la dramaturgia. *Land and Freedom* será sin duda reveladora para muchos espectadores no familiarizados con la intrincada y sangrienta guerra de la década de 1930. La película de Loach y Allen es con frecuencia en extremo conmovedora, a pesar de sí misma. Esta película eminentemente bien intencionada sólo demuestra que es muy difícil transformar en una epopeya popular un acontecimiento tan intrincado y dividido por contradicciones como lo fue la Revolución española.

A lo largo del filme puede discernirse un tenue intento de establecer un contraste entre el clima actual de desesperación política y las batallas ideológicas arduas, pero más optimistas, de la década de 1930. La secuencia inicial, que transcurre en el lóbrego hueco de la escalera en una casa de Liverpool alquilada al ayuntamiento y en el cual son claramente visibles unas «A» anarquistas rodeadas por círculos, establece el tono de la película, mientras que un breve y militante poema del socialista británico William Morris, que al final lee la nieta del héroe, fortalece la insistencia de Loach y Allen en el sentido de que el radicalismo del pasado no puede reducirse a mera nostalgia. Este rechazo implícito del cinismo contemporáneo es admirable, pero los realizadores recurren a una artimaña narrativa poco flexible para transmitir, y hasta cierto punto simplificar, las complejidades del pasado. Después de la muerte del veterano del POUM David Carr (Ian Hart), su joven nieta Kim descubre un montón de cartas –guardadas junto con un puñado de tierra española y una provisión sustancial de recortes de



El miliciano voluntario David Carr (Ian Hart) y su camarada Blanca (Rosana Pastor) en *Land and Freedom*, de Ken Loach.

diarios comunistas y trotskistas— escritas por Carr a su novia Kitty, y que pronto se fundirán con la narración por la voz en off de la película. La estancia de Carr en España es también inseparable de este viaje intelectual: una tortuosa caminata desde las perogrulladas del comunismo a la militancia también intransigente de la izquierda antistalinista.

Las imbricadas escenas retrospectivas que siguen forman una especie de progresión en el peregrinaje que refleja impasiblemente la trayectoria intelectual de Orwell en *Homage to Catalonia*, aunque por cierto no sea coincidencia la sustitución de un intelectual de clase media por un héroe de clase obrera que realiza *Land and Freedom*. Antes de que pase mucho tiempo, David, cuya comprensión de la política interna española es menos que rudimentaria, se enrola en una milicia del POUM cuando no ha logrado localizar a los comunistas nativos. Loach ofrece una sensación excelente de la camaradería y el igualitarismo que florecieron entre los reclutas internacionales, y su decisión de incluir una cantidad considerable de diálogos en español subtítulos, al tiempo que seleccionaba a actores franceses, alemanes, españoles, italianos y norteamericanos, sirve de útil reprimenda para subsanar las diferencias lingüísticas y nacionales que por lo general es posible encontrar en el cine comercial. La película reconoce con toda ra-

zón que la estructura democrática del POUM y de las milicias de la CNT diferían en forma radical del «Ejército Popular» controlado por los comunistas. Como lo señalaba un periódico anarcosindicalista en 1936, «un miembro de la CNT no se convertirá nunca en un miliciano disciplinado y emperifollado vestido de uniforme con galones, pavonéandose con paso marcial por las calles de Madrid ... mientras balancea con ritmo sus brazos y piernas»,⁷¹ y el surtido internacional de militantes que encuentra David en la milicia –una joven española desafiante-mente optimista llamada Maite; Bernard, un ardiente defensor francés de la fe radical, y la apasionada anarquista Blanca– nos recuerda que a veces el antiautoritarismo puede reconciliarse con las tareas de la guerra. De todos modos Loach, en su entusiasmo por reemplazar la saga de la izquierda ortodoxa con una narrativa igualmente heroica de la unidad ultraizquierdista, pasa por alto muchas de las disputas ideológicas que separaban al marxista POUM de la anarquista CNT. Las relaciones entre la CNT y el POUM fueron a menudo frías, aun cuando, debido a los trágicos acontecimientos subsiguientes, los destinos de los marxistas antistalinistas y de los anarquistas quedaron finalmente ligados. Si bien es sin duda cierto que los miembros de la CNT se unieron en ocasiones a las milicias del POUM, el observador ingenuo podría ignorar que en diciembre de 1936 la CNT, para consternación de sus miembros más radicales, apoyó con renuencia la moción comunista de expulsar al POUM del gobierno catalán.⁷² Desde luego, el propio movimiento anarquista se vio dividido por la indignada respuesta de las bases a la decisión adoptada por sus dirigentes en el sentido de aceptar cargos ministeriales dentro del gobierno central del Frente Popular. Puede parecer pedante censurar a *Land and Freedom* por pecados de omisión, no de comisión; después de todo, una película de ficción de menos de dos horas que lucha por unir la exégesis histórica con la aventura y el romance carecerá inevitablemente de las posibilidades pausadas de un documental extenso. Pero la película falla no por falta de detalle o por una rotunda distorsión histórica, sino por el anhelo de que un pasado turbio parezca perfecto y reconfortante.

Los peligros del sentimentalismo se hacen especialmente claros en el tratamiento cinematográfico de Blanca, un personaje que debe cargar con el engorroso doble peso de representar tanto a los anarquistas, en un filme que consagra mucho más tiempo de pantalla al POUM (una estrategia parcial, por cuanto la cantidad de miembros de la CNT-FAI era muy superior a la del relativamente magro partido marxista), como a las contribuciones de las mujeres españolas al esfuerzo bélico. Después que su amante, un miembro del POUM y ex guerrillero del IRA llamado Coogan, muere en una batalla, Blanca hace las veces de efímero interés amoroso para David y de guía ideológica, encargada de introducir al oriundo de Liverpool, bastante duro de entendederas, en la cultura de la izquierda antiautoritaria. La Revolución española movilizó por cierto las energías de montones de mujeres anarquistas apasionadas; además de luchar con los

hombres durante la primera fase de la guerra, su defensa de los derechos al aborto y la denuncia de la explotación económica de las prostitutas fue verdaderamente pionera, si se tiene en cuenta la rígida tradición católica de España. Blanca, sin embargo, más que una militante de carne y hueso es un símbolo que casi parece concebido como un equivalente anarquista de La Pasionaria, la activista más famosa entre los comunistas. Su prominente bufanda roja y negra brinda una prueba visual de sus afinidades anarquistas, pero el público nunca se entera de los matices que podrían diferenciarla de sus camaradas marxistas. Blanca es también el catalizador que coloca a David en su irrevocable camino hacia el antistalinismo. Luego de su romántico interludio en Barcelona, ella lo reprende por su decisión de abandonar la milicia a favor de la línea comunista y el Ejército Popular. Poco después David es testigo del sitio comunista a la central telefónica de la ciudad, un bastión de la CNT. Este incidente fundamental ocurrido en mayo de 1937 se convirtió en uno de los acontecimientos más analizados de la guerra y fue parte de una explícita «contrarrevolución dentro de la revolución» (conocida por lo común como los Días de Mayo de Barcelona), marcada por luchas callejeras entre comunistas y anarquistas. En *Land and Freedom* sólo se alude en forma esquemática a los Días de Mayo pero, de todos modos, David adquiere un vago conocimiento del stalinismo en acción. La decisión de romper su carné del PC que adopta al final parece, tal vez en forma inevitable, más un resultado de su amor por una bella anarquista que el producto final de una auténtica elaboración política. No hay nada especialmente erróneo en esta mezcla de amor y guerra, pero es penoso admitir que el salpicado que hace Loach de relaciones amorosas con polémicas antistalinistas infunden en la película una dosis involuntaria de ampuloso kitsch.

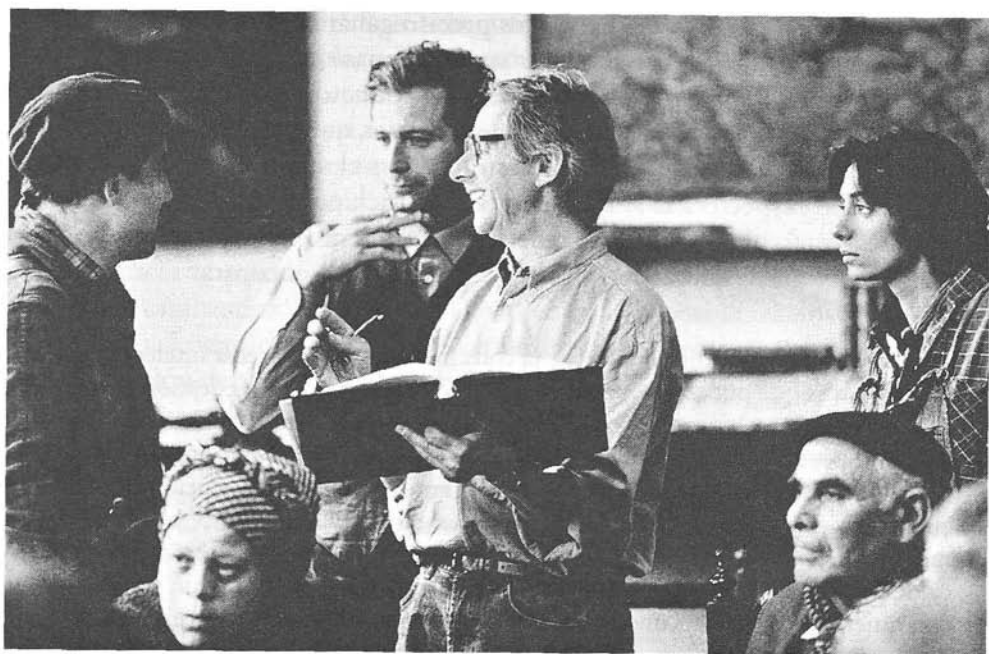
Es posible, empero, suspender temporariamente cualquier duda con respecto a la comprometida síntesis de Loach entre el radicalismo y el paso repentino a lo trivial estilo Hollywood durante una extensa recreación del momento en que una aldea española decide debatir acerca de los méritos de la colectivización agraria. Andrés Nin, el asesinado (se dice que por órdenes recibidas de Moscú) dirigente del POUM, afirmaba que el experimento español en la autogestión era «una revolución proletaria más profunda que la misma Revolución rusa»,⁷³ y las bases, conducta participativa de las cooperativas españolas, marcan un severo contraste con el laberinto burocrático creado por el desastroso esfuerzo de la Unión Soviética destinado a imponer la colectivización a un campesinado mal dispuesto. La aldea ficticia de *Land and Freedom* vota finalmente a favor de la colectivización, pero la película es digna de tenerse en cuenta por el hecho de que otorga igual peso a los opositores de la línea de la CNT, en particular un norteamericano aparentemente razonable llamado Gene Lawrence. Si bien Lawrence es miembro de la milicia del POUM, constituye sobre todo un claro exponente del argumento comunista usual en cuanto a que antes de que puedan considerarse

siquiera los objetivos revolucionarios es preciso ganar la guerra. Su advertencia de que los anarquistas «deben moderar sus consignas» resume la cautela, a veces sinceramente pragmática pero con frecuencia producto de un cinismo liso y llano, que promovía el Frente Popular. Esta secuencia, que mezcla las contribuciones de actores profesionales y no profesionales, es el mejor ejemplo que ofrece la película con respecto a la sincera deuda de Loach con la tradición social realista. Lisa Berger, una realizadora cinematográfica e investigadora que ayudó a planear la secuencia, señaló que ella fue responsable de encontrar

gente que pudiera discutir a favor de la colectivización, sin parecer intelectuales de la ciudad, otros que pudieran oponerse y otros que entendieran la cuestión pero no estuvieran realmente convencidos, sobre la base de la experiencia real vivida al trabajar en el campo. El primer grupo estuvo compuesto por jóvenes que son miembros activos de la CNT en Castellón, Valencia y Sagunto, algunos de los cuales estudian las cuestiones de la guerra vs la revolución en la universidad y conocen bien los argumentos utilizados en 1936. Los hombres opuestos a la colectivización fueron el alcalde verdadero de la aldea en la cual se filmaron esas escenas ... y un granjero local con quien Ken y yo hablamos muchísimo a fin de saber qué iba a decir.⁷⁴

La fluida cinematografía de Barry Ackroyd capta con precisión las vigorosas fluctuaciones del debate, y es de lamentar que esta combinación en extremo atractiva de ficción y documental no se haya mantenido en la totalidad de la película. Para crédito de Loach debe decirse que las secuencias finales de su filme ofrecen al público una idea exacta de la rápida represión de sus rivales de la izquierda por parte de los stalinistas, represión que para 1937 llevó al encarcelamiento de miles de partidarios de la CNT y el POUM. De todos modos, el trágico desenlace de *Land and Freedom* —que muestra el ampuloso resurgimiento de Lawrence como burócrata comunista, así como el asesinato a quemarropa de su heroína anarquista y el subsiguiente entierro de esta como mártir— debe considerarse más como una sarta de dudosos artilugios que como una resolución temática satisfactoria. Es difícil no conmoverse al menos un poco con esas secuencias finales, pero resulta también difícil no sentir que ellas son burdamente manipulatorias.

El estreno de la película en España revivió cierta cantidad de ataques críticos dentro de la izquierda que habían sido silenciados después del acceso de Franco al poder. Santiago Carrillo, ex jefe del Partido Comunista Español, atacó a los POUMistas de la película calificándolos de «aventureros irresponsables».⁷⁵ En las costas norteamericanas, el boletín de la Brigada Abraham Lincoln publicó varias reseñas negativas del filme, que reflexionaban: «se podría pensar que fue Stalin, y no las democracias contemporizadoras, quien mató a la República española», y bramaban que Loach «había hecho una ampliación con un incidente secundario de



Ken Loach dirige la escena de la colectivización en *Land and Freedom*.

la guerra». ⁷⁶ Pero el veterano del POUM Joan Rocabert, cuyas experiencias inspiraron las escenas culminantes de la película, siguió convencido de que «si los comunistas hubiesen ganado la guerra civil no habría quedado ningún POUMista vivo». ⁷⁷ Si bien a veces parecería que los izquierdistas mayores se limitan a poco más que volver a luchar en la Guerra Civil española desde sus sillones, resulta instructivo saber que *Land and Freedom* tuvo respuesta por parte de los españoles jóvenes, muchos de los cuales conocían poco de su propia turbulenta historia. El propio Loach ha manifestado que la película, además de rectificar el descuido maligno de la llamada ultraizquierda, sigue siendo pertinente en cuanto al actual deseo frustrado de «un control democrático de los recursos, los recursos democráticos del capital». ⁷⁸ Este entremezclamiento de la historia oculta del izquierdismo con las luchas del presente coincide con la creencia de Gérard Noiriel de que «estamos ... viviendo en medio de una historia muerta producida por las batallas del pasado que hoy se encuentran enterradas en la aparente neutralidad de las formas materiales que generaron». ⁷⁹

El borrado cinematográfico de las «batallas del pasado» a favor de interpretaciones nuevas, o al menos ligeramente revisadas, de la Guerra Civil y la Revolución españolas, no se inició con *Land and Freedom*. Películas menos promocionadas tales como *Un Autre Futur*, *La vieja memoria* (1977) de Jaime Camino y la serie de la televisión de Granada *The Spanish Civil War*, todas desafiaron de

manera sutil preconceptos históricos muy arraigados. La figura romántica de Durruti, que murió a los 40 años, domina en muchas de las películas anarquistas realizadas durante la década de 1930. La figura más pragmática de Federica Montseny, la dirigente de la CNT, fallecida a los 88 y todavía criticada por muchos anarquistas en razón de haberse incorporado al gobierno de Madrid y haber violado la tradición del antiparlamentarismo libertario, tiene precedencia en los documentales más introspectivos realizados en las décadas de 1970, 1980 y 1990. Para los historiadores contemporáneos, el proceso inevitable de tamizar los archivos ha producido un complejo punto de vista acerca de la significación de Montseny en cuanto a los movimientos radicales contemporáneos. Los estudiosos del feminismo han alabado su defensa de la emancipación femenina, un motivo evidente aun en sus novelas y artículos de juventud, escritos muchísimo antes de su participación en Mujeres Libres, una organización afiliada a la CNT.⁸⁰ También recibió elogios por lograr «amplios cambios en los papeles sociales y en los beneficios públicos» durante su breve ejercicio del cargo de Ministro de Salud y Asistencia Pública en el gobierno del Frente Popular (noviembre de 1936 a mayo de 1937) y por afirmar «el papel de Durruti como jefe espiritual de la revolución».⁸¹ Sin embargo, muchos anarquistas no le han perdonado aún su breve colaboración con el primer ministro Largo Caballero, del gobierno de Madrid; su postura se sigue condenando como una traición a los principios anarquistas.

No obstante los compromisos que Montseny aceptó en 1936, en las entrevistas que otorgó a los documentalistas en las décadas de 1970 y 1980 reitera su inalterable fe anarquista. El hecho de que los anarquistas adhirieran a la pureza doctrinaria con su negativa a ocupar el poder en 1936, y de que tanto las llamadas democracias liberales como la Unión Soviética les negaran *material*, tuvo como resultado un desagradable apuro político para la izquierda antiautoritaria. Montseny parece reconocer plenamente esas limitaciones políticas en las reminiscencias que se incluyen en *La vieja memoria*; acepta con gusto la negativa, por parte de una gran mayoría de los anarquistas, en cuanto a dar la bienvenida al reformismo liberal de la República (al que desdeña como «una gallina en cada olla») y no puede armarse de mucho entusiasmo con respecto a las «elecciones burguesas». Román Gubern describe la película de Camino como «un gran fresco en el género de la entrevista cinematográfica, con figuras de ambos bandos y de todas las tendencias políticas, quienes en ... sus comentarios presentan la problemática de la Guerra Civil en toda su poliédrica complejidad». El fresco de Camino, empero, que Gubern saludó como un «montaje interactivo ... en el cual la gente parece escuchar y contradecirse unos a otros»,⁸² no se limita a enfrentar a trotskistas y anarquistas contra comunistas, ni a la izquierda en general contra carlistas y franquistas. La trama ideológica de la película permite incluso producir la crónica del disenso interno de los anarquistas (en forma análoga a la de «la historia oral de la Guerra Civil española» que realiza Ronald Fraser en *Blood of*

Spain). Luego de la reafirmación de su fe anarquista por parte de Montseny, Camino ofrece el testimonio del bien conocido escritor y gremialista Diego Abad de Santillán, cuyo aserto de que «boicotear las elecciones hubiera significado entregar el país a los fascistas» proporciona un resumen muy condensado de las razones que tuvo la CNT para apoyar con vacilaciones medidas «burguesas».

En *Un Autre Future* «Inside the Revolution», quinta parte de la serie *The Spanish Civil War* realizada en Granada, Montseny también asume la responsabilidad de haber inculcado las ideas anarquistas a una nueva generación. Así como diversos anarquistas consideraron ingenua u oportunista su buena disposición para un cargo ministerial, el entusiasmo por explicar su postura parece refrescantemente sincero.⁸³ En la película de Prost, ella insiste en que integrar el gobierno «no significó una elección ideológica ... era necesario dar al mundo la impresión de que en España existía una verdadera unidad y de que los verdaderos revolucionarios, nosotros los anarquistas, no estábamos excluidos de esa unidad». Aun cuando sin duda algunos de sus camaradas critican su «posibilismo», indudablemente tiene razón al sostener que «todo era circunstancial y provocado por la situación que habían creado en primer lugar los comunistas». Por otra parte, sus observaciones en «Inside the Revolution» pueden entenderse como un apéndice de su concertada autocritica, ya que en lugar de defender la infortunada alianza de la CNT con el Frente Popular hace un viraje que la lleva de vuelta al perfil de sus ideales juveniles, al sostener que una toma del poder por parte de los anarquistas hubiera significado traicionar al propio anarquismo con una mentalidad golpista parecida a la de «Lenin y Trotski». El anarquista francés Sébastien Faure se sintió consternado ante la decisión anarquista de unirse al gobierno; creía que «el impulso libertario ya no provenía de la base sino de la cima; la dirección del movimiento no se iniciaba con las masas sino con sus dirigentes».⁸⁴ Durante sus cavilaciones en esas películas, Montseny lucha con este dilema; así alterna entre una actitud moderada de defensa y otra en la que busca pasar inadvertida. Su renuente devaneo con el aparato estatal ilustra con elocuencia la agonía moral que experimentaron los anarquistas cuando se vieron frente a las realidades tangibles del poder.

Todas estas películas luchan por una escrupulosa exactitud, pero de todos modos es sorprendente observar las lagunas y disparidades obvias en sus esfuerzos por combatir la amnesia histórica. Por ejemplo, el guión de Neal Ascherson que acompaña las imágenes cuidadosamente reunidas en la serie de Granada menciona con crudeza el omnipresente anticlericalismo anarquista de los años de guerra, ejemplificado a las mil maravillas por una cantidad de iglesias y monasterios que fueron quemados y saqueados. Sin embargo, el libro de David Mitchell que complementa la serie altera con sutileza el tono desaprobador de Ascherson, al contextualizar la violencia anarquista dentro del genio de la época. Mitchell describe estoicamente la admitida y lamentable matanza de monjes, religiosas y sacerdotes que algunos defendieron como «higiene social» anarquista, pero llama la atención

hacia el hecho de que «el terror fascista contrarrevolucionario ... cobró más víctimas que los asesinatos más limitados y espontáneos en la zona republicana».⁸⁵ George Esenwein y Adrian Shubert suplementan esta explicación de los «excesos revolucionarios» anarquistas señalando que «en Barcelona, por ejemplo, se destruyeron algunas iglesias o edificios religiosos porque el pueblo creía en verdad que allí buscaban refugio los derechistas o que incluso utilizaban las iglesias como fortificaciones, en sus intentos de aplastar a la población local».⁸⁶

Mientras que esos documentales merecen elogios por iniciar un proceso de excavación histórica, el famoso cine irreverente posterior a Franco ha abordado la herencia anarquista y anarcosindicalista con cierta dosis de temor. *La guerra de los locos* de Manolo Matji (1987) es un tratamiento característicamente oblicuo del fervor revolucionario de 1936. El relato que hace Matji acerca de un grupo de pacientes con problemas mentales que entabla amistad con una unidad de la guerrilla anarquista en los comienzos de la guerra es más duro que el de otras películas (en especial la superficialmente similar *King of Hearts*, de Philippe De Broca), en las cuales se muestra a los enfermos mentales como queribles héroes. Pero a pesar de la compasión de Matji por los parias de la sociedad, sus personajes anarquistas, aunque estén delineados con simpatía, son fanáticos de una sola dimensión. *Adventis* (1992) de Vicente Aranda reinventa la dudosa tradición de *Film d'Amore e d'Anarchia* y *Lady L*, al centrar la acción en un romance furtivo entre una prostituta y un terrorista anarquista durante los primeros años de la represión franquista. La obra de Aranda, al igual que las películas de su más famoso compatriota Pedro Almodóvar, deriva su atracción de una franqueza sexual desenfadada que hubiera sido tabú durante el régimen de Franco. Con todo sus películas desvían a menudo las cuestiones sociales y políticas al distenderlas con una ironía exagerada.

Como quedó claro en *Land and Freedom*, la revolución libertaria de izquierda de 1936 sigue siendo particularmente interesante para los activistas por su énfasis en la autoemancipación tanto feminista como proletaria. Las feministas contemporáneas redescubrieron las actividades de las Mujeres Libres, si bien la dirigencia de la CNT se mostró tanto alarmada como perpleja ante la «insistencia simultánea en la inclusión y en la autonomía» por parte de las mujeres militantes.⁸⁷ Las mujeres anarquistas descubrieron pronto que hasta sus camaradas varones duramente anticapitalistas no tenían conocimiento alguno de las indignidades que habían soportado durante mucho tiempo las mujeres españolas.

El documental de Lisa Berger y Carol Mazer ...*de toda la vida* (1987) reaviva la pasión revolucionaria de este período mediante un examen de las vidas de esas mujeres anarquistas. Sus luchas contra una tradición católica reaccionaria y contra la mezcla de indiferencia e irritación de sus propios camaradas pronto hallaron expresión en una forma de autoactividad ligada a acciones educativas «esenciales para liberar el potencial de las mujeres y para permitirles convertirse en miembros que pudieran brindar una contribución plena al movimiento y a

la nueva sociedad».⁸⁸ Berger y Mazer, por ejemplo, enfatizan el testimonio de Lola Iturbe, una mujer que recuerda su participación en la huelga general realizada en Cataluña en 1919, insurrección que plantó las semillas para las cooperativas fabriles subsiguientes y para los experimentos en autogestión que florecieron después de 1936. Iturbe sostiene también que la labor de agitación de Mujeres Libres tuvo con frecuencia un impacto inmediato casi cómico; así narra una anécdota acerca de una mujer que celebraba con exaltación la «libertad sexual de nuestro tiempo» después de haber curioseado brevemente algo de literatura anarquista en una feria de libros al aire libre. Las Mujeres Libres consideraban que su papel era tanto educativo como intervencionista, y ... *de toda la vida* documenta la participación de esas activistas en el Movimiento de la Escuela Moderna de Ferrer. Su insistencia en el aborto libre y en los derechos de las prostitutas tienen sin duda una palpitante actualidad sesenta años más tarde. Esta mezcla de convicción política e integridad personal nos recuerda que las mujeres anarquistas combinaban las luchas particularistas con los objetivos más amplios de un movimiento social masivo.

Libertarias (1996) de Aranda es un tributo mucho más dudoso a la herencia de Mujeres Libres. Este relato, cargado con mucha ficción, del martirio feminista durante los días vertiginosos de 1936, es una curiosa amalgama de epopeya histórica y farsa sexual levemente *risqué*. Cuando Pilar Sánchez (Victoria Abril), la principal agitadora anarquista de la película, «libera» un burdel⁸⁹ con la ayuda de sus camaradas de Mujeres Libres, la intimidación ideológica de las anarquistas hace que al público le resulte fácil desecharlas como ideólogas carentes de humor. Finalmente, la película experimenta un placer lascivo en destacar la cómica incongruencia de ex monjas y prostitutas luchando en el frente al lado de mujeres que peroran acerca de Bakunin. En un último análisis, la sinceridad a veces tensa de *Land and Freedom* es preferible a la burlona evocación del pasado que hace Aranda.

El cine, el anarquismo y la «comuna libre»: mirando atrás hacia el futuro

Sólo la mirada vuelta hacia atrás puede llevarnos adelante, porque la mirada vuelta hacia adelante nos lleva atrás.

Novalis

Una secuencia prototípica de la epopeya soviética vanguardista *New Babylon* (1929), de Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, resume el antiautoritarismo de las bases que actuaron durante los 72 días de la Comuna de París de 1871, al tiempo que anticipa el comunismo libertario español de la década de 1930 y el

radicalismo antiestatista que estalló durante los acontecimientos de Mayo de 1968 en Francia. Hacia el final de la adaptación de la novela de Zola *Au Bonheur des dames* que realizan Kozintsev y Trauberg (una película cuyo montaje delirante y espíritu anárquico la convierten en una de las producciones más anómalas que se hayan hecho en la Unión Soviética), la joven heroína, Louise, expresa su solidaridad con los comuneros mediante la construcción de una improvisada barricada con un piano robado a la gigantesca tienda en la cual está empleada. Walter Benjamin observó en el inacabado *Passagen-werk* [Proyecto de los Pasajes], una investigación gigantesca de los orígenes de la cultura del consumidor, que «en el alma de la mercancía arde furiosamente un infierno».⁹⁰ El gozoso gesto improvisado de Louise transforma el alma reificada de una mercancía en una herramienta para la transformación social.

Mientras que los miembros de la izquierda autoritaria –maoístas y trotskistas– se llevaron el crédito por la ruptura de Mayo del 68 con el gaullismo, los anarquistas antileninistas y los situacionistas ansiaban revivir el impulso comunitario ínsito en el acto espontáneo de desafío que cumplió Louise. Los medios de información trataron de crear «líderes» como Daniel Cohn-Bendit, aun cuando el propio Cohn-Bendit sólo sentía desprecio por los conceptos tradicionales de liderazgo. Muchos de quienes participaron en los sucesos de 1968 tuvieron en mente un orden social similar al ideal invocado en la afirmación retrospectiva de la Comuna de París por parte de Bakunin: una «sociedad organizada desde la base hacia arriba, mediante la libre asociación y federación de los obreros, antes que nada en asociaciones, luego en las comunas, más adelante en regiones, naciones, y por último en una gran federación internacional y universal».⁹¹ De hecho, Anthony Masters calificó a Mayo del 68 como «una revolución a la medida ... del propio corazón de Bakunin, por su acción directa, su oposición a la fuerza con la fuerza y su política de colectividad».⁹²

La complejidad de los acontecimientos de Mayo escapó a la mayoría de los directores que intentaron formular una respuesta a convulsiones sociales y políticas sin precedentes. *L'An 01* de Jacques Doillon (con la colaboración de Alain Resnais y Jean Rouch, 1973), por ejemplo, es en esencia una serie de apuntes neo-situacionistas cortados: estampas serio-cómicas teñidas con la juguetona falta de respeto hacia la autoridad que impregnó la rebelión estudiantil. *L'An 01*, extravagante síntesis de ciencia ficción y discreta provocación (uno de los momentos más famosos de la película es una secuencia en la que un grupo de bromistas desobedece alegremente la orden de no pisar el césped), está algo frustrada por un utopismo bastante nebuloso. En una de las descabelladas secuencias clave –una celebración del cese de la producción en Europa– es evidente una miopía histórica bien intencionada. A pesar del brillo que se otorga al espíritu de negación de 1968, no hay rastros de la «huelga masiva» que el período reinventó: una acción salvaje gigantesca que comprometió las energías de quince millones de trabaja-

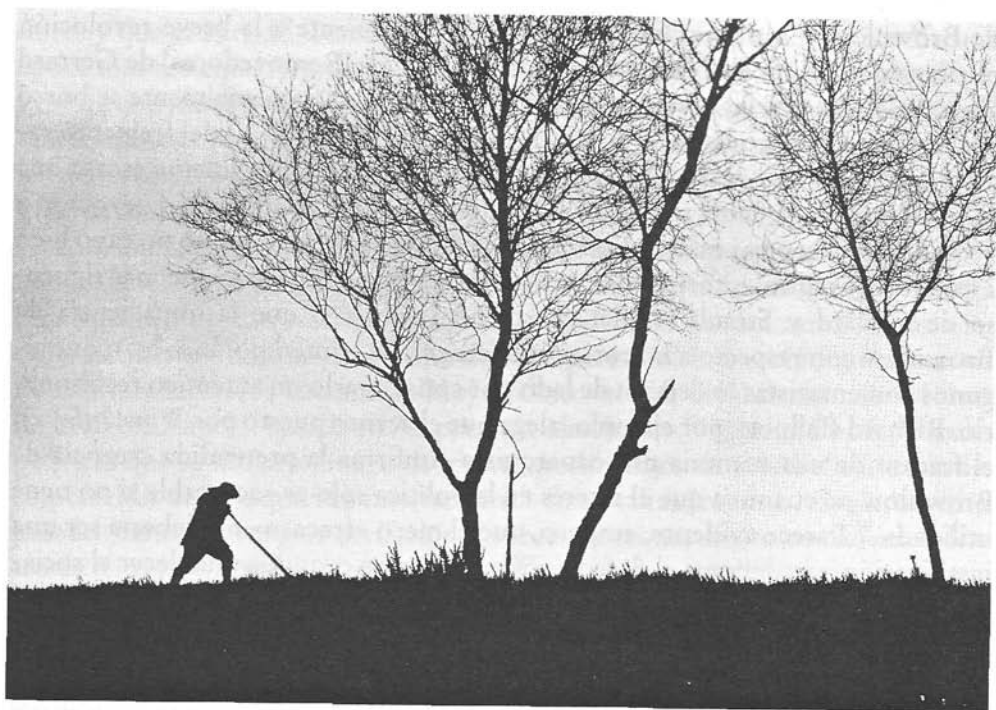
dores y que el Partido Comunista Francés miró con hostil indiferencia. En una época más reciente, *Reprise* (Hervé Le Roux, 1997), un sobrio documental que explora con muchas dificultades los vericuetos de una huelga en una fábrica provincial durante los días de Mayo, pone el acento en las riñas encarnizadas entre los obreros comunistas y los maoístas, pero desestima la influencia de la izquierda antiautoritaria.

Aun cuando se cuestione la inclinación de los ex izquierdistas amargados a denunciar el Mayo del 68 como una seudorrevolución, el fracaso en ampliar este renacimiento de la tradición anarquista de la acción directa zambulló a la izquierda internacional en un abismo de desesperación. Los escépticos conservadores desecharon los sucesos de Mayo como «utopía del milenio ... una forma de irracionalismo ... basada en “el presente absoluto”». ⁹³ Muchas de las películas políticas que se filmaron luego de los acontecimientos de 1968 reflejaron la desesperación de la izquierda internacional. Los realizadores se refugiaron en el pasado y enmarcaron sus cavilaciones sobre los acontecimientos recientes dentro de narrativas alegóricas tragicómicas. La rehabilitación de la alegoría que realiza Walter Benjamin, teñida con un hastío del mundo que, sin embargo, no cierra la posibilidad de una reconciliación utópica, es lo bastante flexible para resultar aplicable a películas tan dispares como *Winstanley* (1975) de Kevin Brownlow y Andrew Mollo, *O Megalexandros* (1980) de Theo Angelopoulos y *La Cecilia* (1975) de Jean-Louis Comolli (1975). Benjamin reconoció que la alegoría era denigrada por lo común como un producto de los períodos de decadencia, pero su sensibilidad anticlasicista y radicalmente modernista eleva los llamados artefactos de la fragmentación societaria (específicamente con referencia al *Trauerspiel* del barroco alemán) hasta convertirlos en una virtud estética. Benjamin dio a la alegoría el rótulo de «historia natural» de los estragos del pasado, o de lo que un comentarista ha llamado «fragmentos de la memoria que frustran las oscilaciones de la clausura natural». ⁹⁴ En otras palabras, la alegoría se resiste a la clausura narrativa pero, a diferencia de los ejemplos más rarificados del modernismo, no opera dentro de un vacío ahistórico. La preocupación de Benjamin por la «fugacidad de la historia humana» y la inestabilidad del significado en *The Origin of German Tragic Drama* podría parecer irrevocablemente melancólica, pero su énfasis superficialmente pesimista en «la fracturación» del mundo está siempre atemperado por un optimismo radical: «una mirada visionaria» garantizada al historiador que, armado con las capacidades de un «profeta que mira hacia atrás» puede «percibir su propia época por intermedio de las fatalidades del pasado». ⁹⁵

Winstanley es un ejemplo notable de esta clase de mirada radical hacia atrás, la cual satisface el deseo de David Gross de promover un recuerdo «no nostálgico» de las cosas pasadas que nos permite «pensar acerca de la tradición *dentro* de la modernidad, y acerca de la tradición *contra* la modernidad». ⁹⁶ La película

de Brownlow y Mollo examina el período subsiguiente a la breve revolución puritana desde la posición estratégica de los *Diggers* [Removedores] de Gerrard Winstanley, una de las sectas más radicales que surgió (y virtualmente se borró del registro histórico hasta su redescubrimiento en el siglo XX) del fermento radical vigente en la década de 1640. La atención crítica relativamente escasa que se brindó a esta película puede atribuirse quizás al hecho de que su devoción a veces amorosa y otras esclava a una estética derivada del cine mudo no cayó bien a los críticos radicales formados en el brechtianismo supuestamente más riguroso de Godard y Straub-Huillet, así como también a que la impaciencia de Brownlow con respecto a la teoría cinematográfica contemporánea hizo que algunos comentaristas lo dejaran de lado por considerarlo un auténtico reaccionario. Richard Philpott, por ejemplo, alega que el acento puesto por *Winstanley* en el fracaso de una comuna protoanarquista confirma la pretendida creencia de Brownlow en cuanto a que el interés en la política sólo es «aceptable si no tiene utilidad».⁹⁷ Parece evidente, empero, que el mero «fracaso» no debería ser una justificación para ignorar el deseo de Winstanley en cuanto a establecer el socialismo libertario en un condado.

El ímpetu implícitamente anarquista de *Winstanley* se manifiesta en lo que Jonathan Rosenbaum calificó de prólogo acertadamente «malhumorado»,⁹⁸ una secuencia del montaje que condensa en forma brillante el fracaso de la Revolución inglesa de Cromwell en lo que se refiere a brindar a los campesinos y artesanos ingleses una auténtica justicia económica. Una sucesión rítmica de imágenes –primeros planos de cascos de caballos, espadas que chocan con escudos, fusiles blandidos y disparados– se acompaña con la partitura de *Alejandro Nevsky* de Prokofiev. Los intertítulos explicatorios informan a los espectadores sobre los conflictos del rey Carlos I con el Parlamento, pero por último subrayan las deficiencias de la reforma cromwelliana con la escueta declaración de que en el «otoño de 1647 –No hubo reformas derivadas de la guerra». El Comisario General Henry Ireton, yerno de Cromwell y representante de los grandes puritanos, despreciado por sus oponentes en razón de su «porte imperioso», acalla las demandas de los *Levellers* [Niveladores] con respecto a la reforma económica, proclamando que «no permitiré que el mundo crea que estamos a favor de la anarquía». Él defiende su punto de vista acerca de que sólo debe permitirse el voto a las clases propietarias, al insistir en que «no tiene derecho al reino nadie» que carezca de un «interés fijo» en el sustento del reino. La mezcla que hace el prólogo, de montaje pseudoeisensteiniano y de intercambios retóricos seleccionados del registro histórico, delinea en forma sucinta las antinomias ideológicas que constituyen una parte tan intrincada de la compleja herencia de la Revolución puritana. El miedo que siente Ireton ante la «anarquía» y su reverencia por la propiedad es una versión franca de las convicciones de Thomas Hobbes en cuanto a que «la codicia de grandes riquezas, y la ambición de grandes honores,



Winstanley (Miles Halliwell) remueve la tierra en St George's Hill, en *Winstanley* de Kevin Brownlow y Andrew Mollo.

son honorables; ... los ricos son honorables, porque son el poder». Como implica el prólogo de *Winstanley*, la revolución y el derrocamiento final de la monarquía se limitaron sólo a posibilitar la consumación de lo que C. B. Macpherson llama «individualismo posesivo»: la creencia de que la «sociedad política es un artilugio humano para proteger la propiedad del individuo en cuanto a su persona y sus bienes».⁹⁹ Según Macpherson, hasta los descontentos *Levellers* estuvieron de acuerdo con una versión modificada del «individualismo posesivo», ya que no favorecieron la extensión del voto masculino a los mendigos y sirvientes, hecho que Brownlow y Mollo subrayan cuidadosamente en un útil intertítulo.

Después de este rápido examen del fermento revolucionario, que demuestra cómo, en realidad, el realineamiento político radical puede reforzar el statu quo, la película avanza para explorar la pobreza voluntaria decididamente no hobbesiana de Winstanley y los *Diggers*. Kenneth Rexroth señala que «socialistas, comunistas modernos, anarquistas, todos reclaman a Winstanley como un antecesor».¹⁰⁰ Desde luego, los escritos de Winstanley nunca invocan a otra autoridad que no sea la Biblia, y la ambigüedad de su procedencia ideológica

llevó a los críticos, con exactitud pero sin llegar a una conclusión, a describir al protagonista de la película como comunista y también como anarquista. El propio Brownlow observó que «Winstanley es aclamado como un padre fundador por los comunistas en Rusia, los cuáqueros (erróneamente, en mi opinión), y los anarquistas»,¹⁰¹ aun cuando la película se niega categóricamente a alinearse con esos debates fratricidas.

A pesar de la postura ideológicamente neutral de Brownlow, la yuxtaposición de una larga toma de la casita de Winstanley con el recitado por una voz en off de uno de los primeros opúsculos del *Digger, The New Law of Righteousness* [La nueva ley de la rectitud] (a lo largo de toda la película hay voces en off que entonan largos trozos de los escritos de Winstanley) confirma las suposiciones anarquistas de que el experimento comunitario realizado en St George's Hill en Surrey fue un precursor de lo que más tarde se conoció como comunismo libertario. Christopher Hill atribuye la decisión que toma Winstanley de cavar y abonar colectivamente el lugar a un ataque de furia contra la práctica dominante del cercamiento real que había privado a los ingleses pobres de su tierra común.¹⁰² La ideología de Winstanley es una mezcla curiosamente poderosa de materialismo y misticismo, en tanto junta una versión protestante de la teología de la liberación¹⁰³ con una visión comunitaria que anticipa la «conquista del pan» de Kropotkin, secular y cooperadora. La película de Brownlow y Mollo, basada nominalmente en la novela de David Cauter *Comrade Jacob* [Camarada Jacobo], ignora la tendencia a menudo crispante de Cauter a crear una tensión narrativa con simulacros toscos y palmariamente anacrónicos de las visiones místicas de Winstanley. En lugar de ello, la integridad de la película reside en su rechazo del melodrama y el misticismo; las citas estratégicamente colocadas de *The New Law of Righteousness*, que exhortan en forma estruendosa a que «la tierra se convierta en una propiedad común para todos» (la exigencia de una «propiedad común» y las referencias a la tierra como un «tesoro común» vuelven a aparecer en muchos de los escritos posteriores de Winstanley), están acompañadas por austeras tomas de la campiña de Surrey. El llamado de Winstanley a un ideal anarquista de libertad, que celebra al «hombre que dé vuelta todas las cosas», está seguido por la transición a una toma de la mansión en la que vive el principal antagonista de Winstanley, el rico Parson Platt. Platt se convierte en el enemigo más implacable de la comuna *Digger*, y las secuencias que se ocupan de los intercambios polémicos entre Platt y Winstanley amplifican de manera vívida y con frecuencia humorística la idea de R. H. Tawney cuando dice que «los acontecimientos que para los parlamentarios aristocráticos clausuraron la Revolución, para el ala izquierda del ejército victorioso sólo la iniciaron».¹⁰⁴

Como Winstanley está lejos de la izquierda de los *Levellers* reformistas a que alude Tawney, el encuentro inicial en las justas verbales entre Platt y el obstinadamente antinómico *Digger* subraya la disparidad entre los representantes de la

alta burguesía puritana y un «comunismo primitivo» que, si bien se inspira en los principios de la Reforma, anhela mucho más que reformas parciales. Esta batalla de ingenios entre el hosco Platt y el inquebrantablemente sincero Winstanley sigue en forma directa a varias tomas de los *Diggers* mientras cultivan de manera colectiva –y con alegría– su «tesoro común». Platt, en un primer plano, murmura piadosamente que «Dios es misericordioso porque los pobres no podrían soportar otra mala cosecha». Un Winstanley desconcertado pregunta si los pobres tienen en verdad un lugar «tan grande» en los pensamientos de Platt. Este, visiblemente irritado, acusa a Winstanley de estar «esclavizado por la pobreza y la ignorancia». Con una hábil réplica Winstanley concluye que «la culpa es de la pobreza y la ignorancia». Las discusiones de los antagonistas demuestran con claridad que las doctrinas de Winstanley, expresadas en el lenguaje de la escatología y el mundo místico del «reino de adentro», en realidad tienen mucho que ver con las injusticias flagrantes del «reino de afuera». El cristianismo radical de Winstanley suponía que la redención podía y debía lograrse en este mundo, circunstancia que ha llevado a algunos historiadores a considerar su panteísmo místico como algo paradójicamente racional. Al igual que un místico posterior, William Blake, Winstanley utiliza la Biblia como materia prima para sus ataques alegóricos al orden establecido. Con todo, y ello a diferencia del autoconsciente y esencialmente moderno Blake, Winstanley se aturde con cuestiones de sexualidad y género: su aprobación de la monogamia y del valor de la procreación es el aspecto más convencional de su cosmología en general heterodoxa. Brownlow y Mollo comentan discretamente la gazmoñería de su protagonista mostrándonos la incomodidad de Winstanley durante la breve estancia con los *Diggers* de la esposa de Platt, una mujer a quien su marido mira con desprecio no disimulado.

Hacia el final de su paréntesis con los *Diggers*, sin embargo, la señora Platt escapa de St George's Hill disgustada con la visita de algunos escandalosos *Ranters* [Despotricadores](que, en su opinión, viven «como animales») a la comuna de Surrey. Los *Ranters*, cuyo liberalismo sexual y cuya blasfemia entusiasta anticiparon actitudes contraculturales modernas, de modo tan profético como los *Diggers* prefiguraron los ideales socialistas y anarquistas, pusieron claramente a prueba la paciencia del circunspecto Winstanley, quien en 1649 escribió un apasionado opúsculo, *A Vindication of those ... Called Diggers* [Una reivindicación de los ... llamados Diggers], para diferenciar a sus seguidores del libertinaje y la blasfemia aprobados por los *Ranters*. La película de Brownlow y Mollo enfatiza la tensión entre los anarcocomunistas mojigatos y los *Ranters*, cuya inversión de las costumbres puritanas podría haber sido grata para Buñuel, mediante la inclusión de un *tête-à-tête* entre un exasperado Winstanley y un estentóreo representante de los *Ranters* (al parecer basado en Lawrence Clarkson), que trató de convertir a los *Diggers* a su tipo de antinomismo.¹⁰⁵ En su condición de vocero de provocadores inveterados, el líder *Ranter* habla de amor incondicional y vi-



Preparación de una toma en el escenario de *Winstanley*.

lipendia a la virgen María diciendo que «no es más que una ramera». El choque final de voluntades entre Winstanley y su inoportuno huésped esclarece una lucha de facciones milenaria, similar a las divisiones internas que más tarde acosaron a los descendientes seculares de los *Diggers* y los *Ranters*. Después de una larga toma que muestra a las autoridades locales cuando se apoderan de la propiedad comunitaria de los *Diggers*, la cámara se demora en un vengativo *Ranter* cuando advierte a los comuneros que «la rectitud de Gerrard Winstanley no os dará de comer... él se ama a sí mismo por encima de los demás».

El contratiempo *Ranter-Digger* prefigura debates recientes entre el productivismo marxista-anarcosindicalista tradicional y un nuevo ethos contrario al trabajo. Al igual que los marxistas y sindicalistas que condenan a los antitrabajo incondicionales, Winstanley acusó a los *Ranters* de limitarse a reflejar las costumbres de la clase media y los hostigó por quedarse en el nivel de disenso personal, antes que verdaderamente social. El desdén de los *Ranters* por la corrección teológica y la monogamia se asemeja de modo superficial a las críticas modernas a la represión sexual pero, como lo señala Hill, su concepción de la libertad sexual «tendía a ser libertad sólo para los hombres, ya que no existía un control efectivo de la natalidad».¹⁰⁶ Visto desde esta perspectiva, el horror de la señora Platt ante la licencia sexual de los *Ranters* puede considerarse como «puritanismo» estereotipado o como entendible interés propio. La teología plutocrática de su marido es un anatema tanto para la agenda de la historia radical como para la orientación de izquierda libertaria de Winstanley, pero Brownlow y Mollo decidieron transformar a la vieja bruja «desquiciada» de la novela de David Cauter en un personaje más simpático y complejo.

La película, en un último análisis, confirma la afirmación de D. W. Petegorsky cuando dice que «si las herejías teológicas de las sectas sacudían a los clérigos piadosos, las implicaciones sociales de sus enseñanzas asustaban a quienes tenían propiedades».¹⁰⁷ La alta burguesía local hace un esfuerzo vigoroso para acelerar la desaparición de los *Diggers*, pero la recreación lírica de los primeros indicios de la militancia proletaria que realizan Brownlow y Mollo muestra en un primer plano las discrepancias de estilo e ideología entre los mayores enemigos de Winstanley dentro de la clase superior.

El filme tiene un final triste: Platt y sus emisarios reducen a cenizas el experimento comunitario de los *Diggers*. El paisaje nevado, inevitablemente melancólico, de la última toma se distiende un poco con la voz en off de Winstanley: un adiós desafiante que expresa la convicción de que finalmente la verdad «reinará triunfal». Su continuada tenacidad no le impidió, sin embargo, revisar su programa protoanarquista. Peter Marshall sostiene que el recuerdo de los disparos fratricidas que en ocasiones estropearon la incursión en la utopía de St George's Hill inspiraron a Winstanley para refugiarse en la versión menos anarquista del comunitarismo, bosquejada en *The Law of Freedom in a Platform, or*

True Magistracy Restored [La ley de la libertad en una plataforma, o la verdadera magistratura restaurada].¹⁰⁸ El hecho de que este opúsculo seminal, que Christopher Hill calificó de «constitución en borrador para una república comunista»,¹⁰⁹ esté dedicado a Oliver Cromwell señala que un anarquismo intuitivo es reemplazado por un astuto maquiavelismo. La jerarquía de «supervisores» paternalistas y la monótona codificación de leyes que presenta *The Law of Freedom* son precursores cercanos del «centralismo democrático» leninista. El desprecio por el «ocio» evidente en la obra tardía de Winstanley proviene del puritanismo tradicional y se parece a la afición de la izquierda autoritaria por una variante secular del puritanismo. Pero la regresión de Winstanley con respecto al antiautoritarismo no justifica los lugares comunes socialdemocráticos de Michael Walzer, que en su estudio de las corrientes radicales del siglo XVII da a entender que el espíritu revolucionario es mancillado casi siempre por «la represión y la disciplina colectiva».¹¹⁰ Las innumerables ambigüedades de la Revolución inglesa tienden a formular aplastantes juicios de este tipo insostenible; en lugar de llegar a la anacrónica conclusión de que el breve fervor antirrealista del siglo XVII anticipa los horrores del Gulag, sería más prudente concluir que los momentos de transición revolucionaria contienen a menudo la simiente tanto del auténtico radicalismo antiautoritario como de la represión estatista. La conmovedora pero en nada sentimental película de Brownlow y Mollo compone un despojado retrato de Winstanley durante su encarnación anarquista más genuina. El hecho de que la narración de *Winstanley* termine antes del cambio revisionista de su héroe y antes de su carrera posterior a su condición de *Digger* como próspero terrateniente significa que se nos dejan los remanentes de la aspiración radical, y no los pedazos de la desilusión radical. De todos modos la película, que es más un ejemplo de excavación histórica minuciosa que una autorrepresentación anarquista, sugiere cómo un capítulo casi olvidado de la historia de la izquierda libertaria resulta pertinente en lo que toca a las luchas antiautoritarias contemporáneas.

Del mismo modo que *Winstanley*, la intrincada epopeya de Angelopoulos *O Megalexandros* imagina una sensibilidad utópica capaz de anular los daños que han infligido «las fatalidades del pasado». Ismail Xavier y Robert Stam distinguen, en su análisis de las principales líneas alegóricas dentro de la historia del cine brasileño, dos motivos dominantes: «las alegorías teleológicas del mejoramiento, con orientación marxista, propias del primer Cinema Novo», y una segunda fase en la cual la alegoría «se despliega como un ejemplo privilegiado de conciencia del lenguaje, en el contexto de la pérdida experimentada de un propósito histórico más extenso».¹¹¹ El enmarañado relato de un experimento comunitario fracasado, por otra parte, traiciona un escepticismo benjaminiano con respecto al progreso y la teleología marxista vulgar, pero se niega a fruncir la nariz ante la perspectiva de «un propósito histórico más extenso». La película

altamente estilizada de Angelopoulos plantea una topografía histórica alternativa, una versión de la historia griega en la cual se interpenetran con lirismo cuestiones míticas e históricas de varios siglos. El ímpetu alegórico de la película pulveriza el tiempo cronológico y la ideología del progreso, prefiriendo lo que Ernst Bloch denominó *no sincronidad*: la creencia de que «no todas las personas existen en el mismo Ahora ... sólo lo hacen externamente».¹¹²

En un famoso ensayo sobre *La Ilíada*, Simone Weil opinó que «la clave de la historia no es la idea de clase, como creía Marx, sino la idea de fuerza».¹¹³ Si bien la sensibilidad moderna de *O Megalexandros* guarda poca relación con la concepción antigua del heroísmo que tenía Homero, la exploración más esquemática e ironizada de la identidad nacional que emprende Angelopoulos investiga las cuestiones del poder y la jerarquía en una forma que corresponde al estilo con final abierto y fragmentario de lo que Franco Moretti califica de «épica moderna» o «texto universal». Moretti sostiene que «con el respeto que merece Bajtín ... la forma polifónica del Occidente moderno no es la novela, sino precisamente la épica, que se especializa en el espacio heterogéneo del sistema mundial, y debe aprender a ofrecer un escenario para sus muchas voces diferentes».¹¹⁴

La película de Angelopoulos no es otra cosa que «un escenario para ... muchas voces diferentes»; se distingue por tejer los temas nacionalistas heroicos y los intereses antiautoritarios en un tapiz narrativo sincrónico. *O Megalexandros*, situada nominalmente en 1900, se basa de manera aproximada en un incidente real en el que bandoleros radicales secuestraron a diplomáticos británicos y pidieron un rescate por ellos. El lánguido protagonista de la película (que es por igual su héroe y su antihéroe), Alejandro Magno, evoca el recuerdo de un bandido medieval homónimo,¹¹⁵ al tiempo que el actor a cargo del personaje tiene un gran parecido con Aris Velouchiotis, uno de los más notables jefes guerrilleros surgidos durante la Guerra Civil griega de 1944-49. Velouchiotis, «una figura salvaje, barbuda que tenía algo de Chapayev y prefiguraba a Castro»,¹¹⁶ fue, a diferencia del superficialmente parecido Nestor Majno, un luchador por la libertad que renunció al antiautoritarismo y decidió seguir una orientación política más ortodoxa. Dominique Eudes señala que «algunos comunistas lo consideraban un anarquista fanático», aunque finalmente sucumbió a las exigencias de la «máquina del Partido».¹¹⁷

Una comuna anarquista en la cual campesinos griegos celebran su nueva libertad con militantes italianos proporciona el motivo antiautoritario de la película. Por desgracia, el hecho de que la empresa comunitaria esté situada en la aldea nativa de Alejandro asegura virtualmente su desaparición final. Además, esta gozosa convocatoria a principios del siglo XX no se basa en una realidad histórica; la cordialidad imaginaria entre obreros italianos militantes y campesinos es un análogo cinematográfico del «Aún no» de Bloch: una esperanza utópica «que los hombres han considerado en diferentes formas a lo largo de

los siglos» pero que «aún no» se ha logrado en forma concreta. En realidad, un anarquista italiano señala que la comuna es «como un sueño». Su asombro agradecido porque «no hay propiedad privada ... hombres y mujeres poseen iguales derechos» tiene mucho en común con un sueño colectivo, ya que las tomas a veces en exceso largas de Angelopoulos dilatan la cronología con resultados francamente oníricos.¹¹⁸ La indiferencia de la película con respecto al tiempo cronológico se vuelve literal cuando los comuneros salmodian el eslogan «Abajo los relojes», sentimiento que condena el orden industrial al que los comuneros oponen resistencia, así como la cultura gobernada por el tiempo, propia de la modernidad misma.

La letra de una canción que se escucha durante una danza comunitaria —«el mundo es mi país / la libertad de pensamiento es mi región»— funde cuestiones de nacionalidad con intereses específicamente anarquistas. Este sueño de armonía resulta ser fugaz. Al final *O Megalexandros* provoca un cortocircuito en el espíritu de la realización de los deseos utópicos, cuando Alejandro y sus asociados destruyen con brutal fruición la comunidad agrícola. Un maestro de escuela anarquista condena en forma explícita la «política» de Alejandro en cuanto tipifica «el peligro ... del líder carismático». El maestro parece ser el portavoz de Angelopoulos, ya que el propio director comparaba a Alejandro con líderes contemporáneos autoritarios, aunque sin duda carismáticos, como «Hitler, Stalin y Khomeini».¹¹⁹

A diferencia de *O Megalexandros*, *La Cecilia* de Comolli tomó como punto de partida a una verdadera comuna anarquista del siglo XIX. Sin embargo, la evaluación que hace Comolli del potencial liberador de la comuna libre también tiene matices. Comentaristas conservadores como E. M. Cioran y Leszek Kolakowski ven la idea de la utopía, en el mejor de los casos, como un autoengaño consolador; y en el peor, como un pasaje sin regreso al totalitarismo y al Gulag. Pero durante muchos años el «utopismo» también recibió el anatema de la izquierda ortodoxa. Si se tiene en cuenta que Comolli fue editor de *Cahiers du Cinéma* durante su encarnación más rabiosamente althusseriana, su trayectoria intelectual resulta bastante minuciosa. Existe un fuerte tinte althusseriano en buena parte de las colaboraciones de Comolli en *Cahiers*, en especial en la disección a veces útil de la capitulación del cine ante la «ideología dominante», «Cine/Ideología/Crítica», que escribió en colaboración con Jean Narboni.¹²⁰ Pero cuando Comolli se transformó en cineasta, su interés en el potencial liberador del anarquismo empezó a animar su obra, de modo particular en películas como *La Cecilia* y *L'Ombre rouge* (1981).

No existe necesariamente un conflicto mayúsculo entre la obra teórica de Comolli, con su ostensible leninismo, y el sesgo antiautoritario de sus películas. La apropiación de Althusser que realizan los *Cahiers*, vista de manera retrospectiva, puede considerarse una maniobra ante todo formalista, destinada a

concentrar la atención en el modo en que los textos transmiten con frecuencia mensajes ideológicos contradictorios. Al principio, la descripción de Althusser de lo que se ha llamado «totalidad descentrada» parecía ser más responsable ante una estética modernista que los componentes más antiguos del arsenal estético marxista tales como el idealismo lukacsiano, con su abrazo contingente de la «totalidad expresiva».¹²¹ Sin embargo, tanto Lukács como Althusser ofrecieron una versión inadecuada de la relación entre los individuos reales y la experiencia histórica al hipostasiar, respectivamente, al Partido y a la ciencia.

El embellecimiento del marxismo de Althusser en los *Cahiers* estaba ligado a un vanguardismo romántico. *La Cecilia* recapitula muchas de las paradojas endémicas en la era posterior a 1968, aunque la forma cinematográfica y el contenido elegidos por Comolli para su incursión inicial en el cine político desconcertó a muchos miembros de la audiencia pequeña pero siempre polémica que discutió con respecto a sus méritos. La película evitó la estreñida retórica de otras al estilo «Dziga Vertov» de Jean-Luc Godard, a favor de una variedad más directa de cine político que muchos juzgaron demasiado convencional. Si bien el ritmo tranquilo y la evitación de clisés didácticos diferenciaron a la película de los thrillers al estilo Costa-Gavras, *La Cecilia*, a pesar de algunos gestos obligatorios de complicidad dirigidos a Brecht, difiere enormemente de la variante radical del modernismo favorecida por *Cahiers* durante la década de 1970. En consecuencia, el examen crítico pero esencialmente comprensivo de Comolli acerca de las labores en la Colonia Cecilia, una efímera comuna del siglo XIX fundada por anarquistas italianos cerca de Palmeira en Brasil, produjo algunas respuestas críticas desconcertantes. Un crítico norteamericano se refirió a la película como a «una especie de autocritica, una reflexión sobre el utopismo de *Cahiers*, que exigía el fin de la división del trabajo».¹²² A varios colaboradores de *Cahiers du Cinéma* les resultó difícil evaluar las canciones y eslóganes de los anarquistas italianos sin observarlos a través del prisma de un maoísmo que ya crecía perezosamente a mediados de la década de 1970.¹²³ Parece irrefutable, sin embargo, que el interés de Comolli en un fallido experimento de autoactividad nacido de la izquierda libertaria lo apartó de la extraña mezcla de Mao y Mallarmé que promovieron en los años setenta publicaciones tales como *Cahiers* y *Tel Quel*. La contundente crítica que hace la película del a menudo pedante fundador de la comuna, Giovanni Rossi, podría considerarse también como una crítica velada a la forma bastante árida del cine influido por las ideas de Brecht al cual suscribió Comolli durante su estancia en *Cahiers*: una postura estética que sostenía, con fácil seguridad, que una vanguardia cinematográfica podía promover sin ayuda de nadie una «práctica teórica» opositora.¹²⁴

Es importante entender que la Cecilia que da su título a la película de Comolli se refiere tanto a una mujer –la joven heroína de la utópica novela romántica que Giovanni Rossi escribió en 1878, *A Socialist Commune* [Una comuna

socialista]¹²⁵— como a la comuna verdadera fundada por Rossi y nueve adherentes en 1890. La figura femenina idealizada y la parcela de tierra que se convierte en La Cecilia no carecen de relación entre sí. La ingenua creencia de los italianos en el sentido de que pueden establecer una zona liberada en un país que está realizando la delicada transición del feudalismo al capitalismo enmascara un paternalismo que es consecuencia de la convicción no expresada de que la colonia brasileña está situada en un vacío ahistórico. Pero, según nos enteramos en la secuencia inicial de la película, la tierra que posibilita fundar La Cecilia es legada a Rossi por el emperador de Brasil, Dom Pedro II. El Emperador, que hacia el final de la película es derrocado por un golpe republicano, desea que se lo conozca como un aristócrata benevolente, y un compromiso con el «socialismo utópico» neutralizaría sin duda cualquier acusación de despotismo. El encuentro entre Rossi y Dom Pedro se realiza en un teatro de Milán. Cuando más tarde Rossi confronta a sus colegas durante una serie de peleas intestinas en Brasil, sus intercambios estilizados crean un polémico *theatrum mundi*. Según han señalado varios comentaristas, el Emperador destroza el título del libro de Rossi cuando se refiere al tratado como «Una comunión socialista». Comolli orquesta la edición —movimientos sutiles entre tomas de reacción y tomas dobles de los protagonistas— en una forma que enfatiza la comunión tentativa de esa extraña pareja. También es importante, por cierto, que dom Pedro se refiera a Brasil como «un país nuevo» dispuesto a abarcar a «los pioneros con tierras que puedan hacer algo». Esta perorata indica que los anarquistas se han convertido, sin darse cuenta, en colonos pobladores. A diferencia de los sionistas del siglo XX, empero, no tienen ataduras sentimentales o nacionalistas con la tierra, y finalmente regresan a Italia en 1894. No obstante las afirmaciones de los polemizadores izquierdistas ortodoxos, esta especie de miopía no es endémica con respecto al anarquismo *tout court*, y en otras circunstancias los pobladores podrían haber sido marxistas, fabianistas o vegetarianos. De todos modos *La Cecilia* ofrece un relato incisivo del conflicto de clases dentro de la infortunada «comuna libre» de Rossi. De hecho, buena parte de la película se centra en las tensiones entre Rossi, un radical esencialmente burgués, y sus seguidores de origen campesino y proletario.

En los comienzos de la película esos conflictos ocupan el centro de dos secuencias cruciales. La primera de ellas transmite el júbilo casi metafísico de los *émigrés* italianos mientras examinan «la tierra virgen» brasileña. Cuando los pobladores llegan a Brasil, la cámara se pasea para revelar un paisaje gratamente verde. «¡Qué hermoso es!», proclama un anarquista: acotación que podría haber sido hecha por algún pionero en un western. Nos enteramos además de que los brasileños nativos se refieren a los anarquistas llamándolos «colonialistas», y de que los cecilianos tienen que depender de los campesinos locales para encontrar el camino a Palmeira. Las esperanzas utópicas son reemplazadas con rapidez por

intereses más mundanos. La segunda secuencia ofrece una demostración contrapuntística de la disparidad entre las cavilaciones bakuninistas de Rossi y el ambiente de clase media que lo ha nutrido. Los medios primeros planos de Rossi cuando denuncia a quienes llama «impostores de la religión» y proclama que «la familia es la mayor fuente de criminalidad» alternan con la exhibición por parte de la cámara de los retratos de familia y de la estatuaria católica que decoran el salón burgués italiano en el que Rossi entrega su jeremiada llena de pasión.

Luigi, un anarquista de clase obrera que a menudo pelea con Rossi, desempeña el papel del escéptico práctico y testarudo, un hombre que debe señalar a los teóricos soñadores los errores de sus métodos idealistas. En última instancia Rossi no puede refutar las críticas de sus colegas malatestanos que se han quedado en Italia, y reprocha a los otros pobladores por abandonar la lucha de la clase obrera en su patria. La colonia encarna la utopía sólo en el sentido más literal de ser una tierra de nadie (o de «ningún lugar»), un enclave europeo en medio de América latina.

En secuencias posteriores afloran a la superficie contradicciones más pronunciadas aún, ya que el «líder» putativo de La Cecilia es un botánico intelectual cuyo temperamento cerebral está muy alejado del activismo revolucionario que promovió Bakunin. Quizá sea desde esta perspectiva que la fusión de la crítica de Comolli a Rossi y una autocrítica adyacente de los imperativos estéticos de *Cahiers* se hace más obvia. La euforia de Rossi recuerda el mordaz ataque de Bakunin a los «sabios»: la clase intelectual que refuerza las distinciones jerárquicas en nombre de la verdad científica. En *Statism and Anarchy* [Estatismo y anarquía], Bakunin resume la acusación contra los sabios burocráticos y la fetichización de la ciencia, proclamando que «debemos respetar a los científicos por sus méritos y logros, pero con el objeto de impedirles que corrompan sus propias elevadas normas morales e intelectuales se les debería asegurar que no tendrán privilegios especiales».¹²⁶

Resulta interesante señalar que la película de Comolli presenta a Rossi como un hombre imbuido de una autoconciencia finamente sintonizada, una figura algo trágica que conoce a la perfección su propia distancia respecto de las personas a quienes considera servir. En ocasiones Comolli incluye primeros planos de Rossi mirando distraídamente en su microscopio, pero en cierto momento el científico que se supone desinteresado parece parafrasear a Bakunin cuando proclama que «los científicos son propensos a la perversión moral e intelectual ... su vicio principal es exagerar su conocimiento ... dadles poder y se convertirán en los peores tiranos».

Este legado de educación no coercitiva, que se extiende desde Fourier a Paul Goodman, se pone de relieve en *La Cecilia* mediante la posición de Olimpia, compañera ocasional de Rossi y principal maestra de la comuna, así como mujer militante paradigmática de la película. Comolli parece considerarla como la

verdadera personificación de la conciencia anarquista. En una entrevista, consideró a Olimpia una figura ejemplar, ya que ella se opone a Rossi como «portadora de conocimiento». Esta posición se concreta en la película durante una secuencia en la cual su lección con un supuesto anarquista militante, Tullio, termina con la reiteración de los valores patriarcales por parte de este alumno. Olimpia lo reprende e insta a su obstinado estudiante a recordar tanto sus principios como el alfabeto.

Para algunos observadores, sin embargo, la veneración de Comolli por Olimpia fue problemática. Jacqueline Rose sostuvo que llevar a una mujer y su imagen al centro de la escena en *La Cecilia* equivalía a una forma de mala fe similar a la autodecepción del propio Rossi. Según ella, Olimpia está representada como «plenitud, como espectáculo desde el punto de vista de su primera aparición ante los hombres, o como perturbación».¹²⁷ Si uno logra horadar la niebla lacaniana inherente al uso de la palabra «plenitud», parece razonable llegar a la conclusión de que el uso de Olimpia como un antídoto del pensamiento masculino a ultranza de Rossi esencializa, y en cierta medida trivializa, el legado del anarcofeminismo y de la pedagogía anarquista. Desde luego, la única solución verdaderamente satisfactoria sería la producción de películas por anarcofeministas.

La Cecilia termina con una nota ambivalente, cuando los colonos representan una escena de la gran pieza teatral *La muerte de Danton*, de Georg Büchner. Aun cuando la obra de Büchner se ocupa de una crisis revolucionaria, ningún artista ha sido más estoicamente fatalista que este dramaturgo, quien reflexiona con causticidad acerca de la aptitud de Robespierre para transformar el celo revolucionario en el artificio petrificado de la ley revolucionaria. Los miembros de *La Cecilia* no tuvieron la mala suerte de las víctimas de termidor. Ellos se limitaron a abandonar un experimento utópico fracasado, en última instancia no demasiado distinto de la Brook Farm de los trascendentalistas o la Icaria de Cabet.¹²⁸ Pero la generación de Comolli tuvo que ocuparse de sus propios dilemas políticos: el fracaso de las esperanzas de la izquierda libertaria de Mayo de 1968 y el reciente reemplazo del socialismo de Estado stalinista por el cinismo del mercado libre. Queda por verse si *La Cecilia* se recordará únicamente como una excéntrica nota histórica a pie de página o como una precursora de otros experimentos sociales que evitarán los errores de los desventurados colonos italianos.

Las películas relativamente distantes y reflexivas de Comolli y Angelopoulos no sólo examinan las crisis históricas desde una perspectiva en general antiautoritaria, sino que también funcionan, con grados variables de éxito, como autointerrogaciones críticas. Todas ellas ejemplifican, implícita o explícitamente, la escatología materialista esbozada en las «Tesis sobre la filosofía de la historia» de Walter Benjamin, la oposición postulada entre un «concepto social democrático del progreso», que percibe a la historia como una «progresión a

través de un tiempo homogéneo, vacío ...» y un «tiempo cumplido» que intenta «arrancar a la tradición de un conformismo que está a punto de sofocarla».¹²⁹ Los anarquistas españoles oscilaron entre compromisos vacilantes con «un concepto social democrático del progreso» y su deseo tradicional, con las palabras de Benjamin, de «hacer estallar el continuo de la historia».¹³⁰ Películas como *La Cecilia* y *O Megalexandros* demuestran que el continuo histórico puede ser perturbado en forma temporaria, aun cuando el statu quo es con frecuencia, por lo menos, extraordinariamente elástico. En el mejor de los casos, la obra de cineastas como Loach, Angelopoulos y Comolli traza el mapa de la disparidad entre el izquierdismo conformista y el mandamiento anarquista de pedir lo imposible.

Notas

1. Esta cita está tomada del ensayo de Nomad sobre Malatesta en *Rebels and Renegades* (Nueva York, Macmillan, 1932), p. 1.

2. Para un análisis de *A Fistful of Dynamite*, véase Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans, From Karl May to Sergio Leone* (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981), pp. 183-186.

3. Hobsbawm observa que «el bandolerismo social tiene afinidad con la revolución, ya que es un fenómeno de protesta social, si no un precursor o incubador potencial de la rebelión. En esto difiere notablemente del submundo ordinario del crimen». Véase Eric Hobsbawm, *Bandits* (Harmondsworth y Nueva York, Penguin Books, 1965), p. 98.

4. Blackburn está citado en Thom Andersen, «Red Hollywood», en Suzanne Ferguson y Barbara Groseclose (comps.), *Literature and the Visual Arts in Contemporary Society* (Columbus, Ohio State University Press, 1985), p. 154.

5. Russell y Dell están citados en Theodore Draper, *The Roots of American Communism* (Chicago, Ivan R. Dee, 1989), p. 128.

6. Peter Marshall, «Human nature and anarchism», en David Goodway (comp.), *For Anarchism: History, Theory, Practice* (Nueva York y Londres, Routledge, 1989), p. 147.

7. Para la biografía más amplia de Hill, que de todos modos plantea más interrogantes de los que contesta, véase Gibbs M. Smith, *Labor Martyr: Joe Hill* (Nueva York, Grosset & Dunlap, 1969).

8. Salvatore Salerno demuestra en forma convincente que muchos miembros de la IWW conocían bien las tradiciones sindicalistas europeas. Véase Salerno, *Red November/Black November: Culture and Community in the Industrial Workers of the World* (Albany, State University of New York Press, 1989).

9. Véanse, por ejemplo, Richard Schickel, «A pair of mangled legends», *Life* (26 de noviembre de 1971), p. 8; y Vincent Canby, «Joe Hill», *New York Times* (25 de octubre de 1971). Véase también Francis Shor, «Biographical moments in the written and cinematic text: Reconstructing the legends of Joe Hill and Buffalo Bill», *Film and History* (vol. XIV, n° 3), pp. 61-68.

10. La película de Scorsese es una versión bastante fantásica de *Boxcar Bertha: An Autobiography*, según fue relatada al doctor Ben L. Reitman (Nueva York, Amok Press, 1988). Reitman, conocido como «Hobo King», se vinculó con el movimiento anarquista a través de una prolonga-

da relación amorosa con Emma Goldman. Esta relación le valió a Reitman –y en cierta medida también a Goldman– la enemistad de muchos anarquistas: Reitman fue rechazado a menudo por considerársele un parásito, e incapaz desde el punto de vista político. Para un relato del romance de Goldman con Reitman, y también pasajes de sus cartas de amor que no fueron descubiertas hasta la década de 1980, véase Candace Falk, *Love, Anarchy, and Emma Goldman* (Nueva York, Basic Books, 1980), pp. 333-400.

11. Gibbs Smith halló pruebas de que «Hill, según los informes, era el encargado de reclutar a miembros de la IWW de Los Ángeles» para el ejército rebelde de los magonistas. Véase Smith, *Labor Martyr*, p. 53.

12. James D. Cockcroft, *Intellectual Precursors of the Mexican Revolution 1900-1913* (Austin y Londres, University of Texas Press, 1968), p. 186. Véase también John M. Hart, *Anarchism and the Mexican Working Class, 1860-1931* (Austin y Londres, University of Texas Press, 1978).

13. Wayne Hampton considera a Hill y a varios otros cantantes populares contemporáneos como un «juglar guerrillero» que «promueve la causa de la clase obrera». Véase Wayne Hampton, *Guerrilla Minstrels: John Lennon, Joe Hill, Woody Guthrie, Bob Dylan* (Knoxville, University of Tennessee Press, 1986).

14. Robert Cantwell, *When We Were Good: The Folk Revival* (Cambridge, MA y Londres, Harvard University Press, 1996), p. 91.

15. Véase Herbert B. Ehrmann, *The Case That Will Not Die: Commonwealth vs. Sacco and Vanzetti* (Boston, MA, Little, Brown, 1969).

16. Paul Avrich, *Sacco and Vanzetti: The Anarchist Background* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991), p. 243. Nunzio Pernicone escribió que «debe tenerse presente que la película de Montaldo está probablemente más interesada en decir algo acerca del caso Pinelli que en brindar un relato seguro sobre Sacco y Vanzetti» (carta de Pernicone al autor, 29 de junio de 1986). Tal vez Peter Bondanella tenía en mente el caso Pinelli cuando escribió que «los paralelos perturbadores entre la situación del pánico rojo de la década de 1920 en Estados Unidos y en la Italia contemporánea quizá no sean notados por el espectador de la película no italiano, pero Montaldo los utiliza con habilidad en un discurso acerca de la naturaleza corrupta del poder político, que no reconoce fronteras nacionales». Véase Peter Bondanella, *Italian Cinema From Neorealism to the Present* (Nueva York, Continuum, 1988), pp. 333-334. Para mayores datos sobre la relación del caso Pinelli con *Muerte accidental de un anarquista*, véase David Hirst, *Dario Fo and Franca Rame* (Nueva York, St Martin's Press, 1989), pp. 42-43.

17. Véase Avrich, *Sacco and Vanzetti*, pp. 50-51, 134-136.

18. La carta de Vanzetti a Evans escrita en 1924 está incluida en la antología de Marion Denman Frankfurter y Gardner Jackson (comps.), *The Letters of Sacco and Vanzetti* (Secaucus, NJ, Citadel Press, 1956), p. 109.

19. Véase Francis Russell, *Sacco and Vanzetti: The Case Resolved* (Nueva York, Harper & Row, 1986), esp. pp. 64-86.

20. Véase Luigi Galleani, *The End of Anarchism?*, trad. Max Martin y Robert D'Attilio (Orkney, Cienfuegos Press, 1982), p. 64.

21. Véanse Emma Goldman, *My Disillusionment in Russia* (Gloucester, MA, Peter Smith, 1983); Alexander Berkman, *The Bolshevik Myth* (Londres y Winchester, MA, Pluto Press, 1989).

22. Christopher Lasch, *American Liberals and the Russian Revolution* (Nueva York y St Louis, McGraw Hill, 1962), pp. 129-130.

23. Otto Rühle: *The Struggle against Fascism Begins with the Struggle against Bolshevism* (Londres, Bratach Dubh Editions, 1981), p. 20.

24. Véase Victor Serge, *Year One of the Russian Revolution*, (trad. y comp.) Peter Sedgwick (Londres, Pluto Press, 1992).

25. Boris Pasternak, *Doctor Zhivago*, trad. Max Hayward y Manya Harari (Nueva York, Pantheon Books, 1958), p. 220. Para un análisis de la «pelea con el marxismo» que sostuvo Pasternak, véase Sidney Monas, «Russian literature and individual autonomy», en Donald W. Treadgol (comp.), *Soviet and Chinese Communism: Similarities and Differences* (Seattle y Londres, University of Washington Press, 1967), pp. 255-287.

26. También se cita a Eastman en tanto describe al anarquismo, con tono condescendiente, como «una filosofía natural para artistas ... Es literaria, no científica: un evangelio emocional, no un movimiento práctico de los hombres». Él se quejaba de que los anarquistas «no aprecian el terrible problema de organización que implicaría llevar la revolución al mundo entero». Véase William L. O'Neill, *The Last Romantic: A Life of Max Eastman* (Nueva York y Londres, Oxford University Press, 1978), pp. 93-94.

27. Carta de Emma Goldman a Bayard Boyesen (24 de febrero de 1923, Emma Goldman Papers, Universidad de California en Berkeley).

28. Se cita a Kropotkin y se analiza la distinción entre comunismo de Estado y comunismo anarquista, en Joan Burbank, *Intelligentsia and Revolution: Russian Views of Bolshevism 1917-1922* (Nueva York y Oxford, Oxford University Press), pp. 99-105. Burbank dice que, no obstante su áspera crítica a Lenin, Kropotkin «nunca renunció» a «la creencia en la naturaleza progresiva de la Revolución rusa; hacerlo hubiera significado poner en tela de juicio toda la base positivista de su sistema filosófico». Un relato de la reunión de Kropotkin con Lenin en 1919 se incluye en la antología de P. A. Kropotkin, *Selected Writings on Anarchism and Revolution* (comp.) Martin A. Miller (Cambridge, MA, MIT Press, 1970), pp. 325-332.

29. Andrew Sarris, «A man, a woman, and, oh yes, a revolution», *The Village Voice* (2 de diciembre de 1981), p. 64. Los historiadores siguen debatiendo acerca de si Reed se «desilusionó» con el comunismo antes de su muerte prematura. Robert Rosenstone sostiene que, como Reed «se había inclinado al comunismo llevado por los acontecimientos mundiales y por sus propias necesidades y objetivos, lo había abrazado como a una filosofía que le permitía encontrar sentido en su propia experiencia, y no lo hubiera abandonado con facilidad». Véase Robert A. Rosenstone, *Romantic Revolutionary* (Cambridge, MA y Londres, Harvard University Press, 1990), p. 379.

30. Para una penetrante crítica de *Reds*, véase Robert A. Rosenstone, «*Reds* as history», en Rosenstone, *Romantic Revolutionary*, pp. 83-108.

31. *Living My Life*, p. 740. El segundo volumen de la biografía de Goldman escrita por Alice Wexler conmovió a muchos anarquistas con su afirmación de que «en última instancia, el mayor sufrimiento de los anarquistas, y de la propia Goldman, era el que les causaba su anticomunismo y antimarxismo obsesivos». Su aserto de que Trotski (conocido para los anarquistas como el «carnicero de Kronstadt») «ofrecía una crítica de mayor alcance con respecto al stalinismo» resultó particularmente perturbadora. Su defensa de la Nueva Política Económica (NPE) soviética pareció muy peculiar, ya que hasta los leninistas más acérrimos admiten que la NPE representaba un apartamiento parcial con respecto a los objetivos de la revolución. David Porter, especialista en la obra de Goldman, atacó la «apología del leninismo de Wexler» en el periódico anarquista *Fifth Estate*. Véanse Alice Wexler, *Emma Goldman in Exile: From the Russian Revolution to the Spanish Civil War* (Boston, MA, Beacon Press, 1989), pp. 234-245; David Porter, «Emma Goldman in exile: new book distorts history and a life», *Fifth Estate* (vol. 24, n° 3, invierno de 1990), pp. 24-25. Wexler defendió sus puntos de vista en una carta y Porter replicó en «An exchange – Emma Goldman and the Russian revolution», *Fifth Estate* (vol. 25, n° 1, verano de 1990), pp. 26-27.

32. Maurice Brinton, *The Bolsheviks and Workers' Control - 1917 to 1921, the State and Counterrevolution* (Detroit, Black and Red, 1975), p. 41.

33. Leonard Schapiro, *The Origin of the Communist Autocracy* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1977), p. 187.

34. Véanse, por ejemplo, Ida Mett, *The Kronstadt Commune* (Londres, Solidarity Press, 1967); Paul Avrich, *Kronstadt 1921* (Nueva York y Londres, W. W. Norton, 1974); Israel Getzler, *Kronstadt 1917-1921: The Fate of a Soviet Democracy* (Londres y Cambridge, Cambridge University Press, 1983).

35. Véase P. Arshinov, *History of the Makhnovist Movement 1918-1921*, trad. Lorraine y Fredy Perlman (Londres, Freedom Press, 1987); Voline, *The Unknown Revolution (Kronstadt 1921, Ukraine 1918-1921)*, trad. Holley Cantine (Nueva York, Libertarian Book Club, 1955).

36. El estudio biográfico de Alexandre Skirda sobre Majno se titula: *Nestor Makhno: Le Cosaque de l'anarchie* (París, 1982).

37. Paul Avrich, *Anarchist Portraits* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1988), p. 118.

38. Stites también menciona que «la satanización de Majno se empleó ... en espectáculos circenses, en operetas y en la maravillosa comedia cinematográfica *Wedding at Malinovka*» (1967). Véase Richard Stites, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900* (Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1992), pp. 57-58. Para mayor información sobre *Little Red Imps*, véase Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (Nueva York, Collier Books, 1960), pp. 248-249. Los diarios de Isaac Babel incluyen una breve referencia a Majno; véase el *1920 Diary*, de Babel, editado con una introducción y notas de Carol J. Avins (New Haven, CT y Londres, Yale University Press, 1995), p. 37.

39. Con la ayuda de Stephen Cole, de los Emma Goldman Papers en la Universidad de California, Berkeley, establecí que el guión fue escrito probablemente por Berkman cuando vivía en Berlín en 1924, durante la primera etapa de su exilio. En este período Berkman se encontró a menudo con Majno, y una carta de Berkman a Pauline Turkel (24 de septiembre de 1924, colección de la Tamiment Library, Universidad de Nueva York) hace referencia a varios borradores de un guión, que ambos suponemos corresponden a *Batko Voilno*.

40. Para detalles biográficos sobre esta etapa de la vida de Majno, véase Voline, *The Unknown Revolution*, p. 86.

41. Véase, por ejemplo, la carta de Goldman a Berkman, 20 de agosto de 1924, así como una carta de Goldman a Stella Ballantine, de igual fecha, en la cual se hace referencia, al pasar, a un manuscrito que parece ser *Batko Voilno*. Ambas cartas provienen del archivo de Emma Goldman en el Instituto Internacional de Historia Social (Amsterdam). Gracias a Stephen Cole, de los Emma Goldman Papers (Universidad de California en Berkeley) por haberme hecho conocer esas cartas.

42. Las observaciones de Meltzer aparecen en su introducción a Ricardo Flores Magón, *Land and Liberty: Anarchist Influences in the Mexican Revolution*, editado por David Poole (Orkney, Cienfuegos Press, 1977), p. 2.

43. John A. Britton, *Revolution and Ideology: Images of the Mexican Revolution in the United States* (Lexington, University Press of Kentucky, 1995), pp. 210-211.

44. Dan Georgakas, «Still good after all these years», *Cineaste* (vol. VII, n° 2, 1967), pp. 15-16. Georgakas considera que la película es admirablemente antiautoritaria, a pesar de sus conocidas inexactitudes: por ejemplo, el caballo de Zapata era un alazán, no un caballo blanco, etc. En el mismo número, Peter Biskind condena a la película como propaganda anticomunista. Véase Biskind, «Ripping off Zapata Revolution Hollywood style», pp. 11-12.

45. Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1993), pp. 66-67.

46. Véase Uli Diemer, «Anarchism vs. marxism: A few notes on an old theme», en *Anarchism vs. Marxism* (Somerville, MA, Root and Branch Mini-Pamphlet), pp. 1-11.

47. Véase Weil, «Reflections concerning the causes of liberty and social oppression», en *Oppression and Liberty* (Amherst, University of Massachusetts Press, 1973), pp. 43-46. Para una interesante amalgama de motivos anarquistas y marxistas, véase Jacques Camatte, *This World We Must Leave*, editado por Alex Trotter (Brooklyn, NY, Autonomedia, 1995).

48. Véase, por ejemplo, Gerald Brenan, *The Spanish Labyrinth: An Account of the Social and Political Background of the Spanish Civil War* (Cambridge, Cambridge University Press, 1960). Para una exposición del comunitarismo español medieval que anticipa en varios siglos al comunismo anarquista de la década de 1930, véase Stephen Haliczer, *The Comuneros of Castile: The Forging of a Revolution, 1475-1521* (Madison, University of Wisconsin Press, 1981).

49. Murray Bookchin, *To Remember Spain: The Anarchist and Syndicalist Revolution of 1936* (Edimburgo y San Francisco, AK Press, 1994), p. 42.

50. Véanse Pierre Broué y Rmle Témime, *The Revolution and the Civil War in Spain*, trad. Tony White (Cambridge, MA, MIT Press, 1970); Burnett Bolloten, *The Spanish Revolution: The Left and the Struggle for Power during the Civil War* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979).

51. Noam Chomsky, «Objectivity and liberal scholarship», en *American Power and the New Mandarins* (Nueva York, Pantheon Books, 1969), p. 73.

52. Si bien esta poco halagüeña opinión sobre el anarquismo es expresada por un personaje de la pieza antifascista de Hemingway *The Fifth Column*, evidentemente correspondía a su propio punto de vista. Stephen Cooper revela cómo Hemingway apoyó la «eliminación de los elementos subversivos o no fiables en el campo republicano». El pasaje de *The Fifth Column* está citado en «Anarchists in fiction», artículo sin firma, *Anarchist Review* (vol. 1, n° 5, 1980), p. 47. La observación de Cooper aparece en Stephen Cooper, *The Politics of Ernest Hemingway* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1987), p. 93.

53. David Mitchell, *The Spanish Civil War* (Nueva York, Franklin Watts, 1983), p. 133.

54. Panfleto de la CNT, *Sobre la colectivización pública en nuestra ciudad*, 24 de diciembre de 1936 (colección del Instituto Internacional de Historia Social, Amsterdam).

55. Julio Pérez Perucha et al., *El Cine de las Organizaciones Populares Republicanas entre 1936 y 1939* (22° Certamen Internacional de Cine de las Organizaciones Populares Republicanas entre 1936 y 1939, diciembre de 1980).

56. Véase Román Gubern, *1936-1939: La Guerra de España en la pantalla* (Madrid, Filmoteca Española, 1986), p. 17. Véase también José María Caparrós Lera, «The cinema in the Spanish Civil War, 1936-1939», *Film and History* (vol. XVI, n° 2, mayo de 1986), pp. 35-46.

57. Después de la derrota de la España republicana, el régimen de Franco prohibió *Aurora de Esperanza y Nosotros somos así*. Véase Peter Besas, *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema Under Fascism and Democracy* (Denver, CO, Arden Press, 1985), p. 19.

58. Abel Paz, *Durruti: The People Armed*, trad. Nancy Macdonald (Montreal: Black Rose Books, 1976), p. 74.

59. Véase Annette Michelson, «The kinetic icon in the work of Mourning: Prolegomena to the analysis of a textual system», *October* (n° 52, primavera de 1990), pp. 17-38.

60. Vernon Richards, *Lessons of the Spanish Revolution* (Londres, Freedom Press, 1983), p. 182.

61. Estas observaciones se hicieron en una conversación entre Durruti y el anarcosindicalista alemán Rudolph Rocker. Véase Paz, *Durruti*, p. 110.

62. Véase Ronald Fraser, *Blood of Spain: An Oral History of the Spanish Civil War* (Nueva York, Pantheon Books, 1979), p. 72. Es muy sorprendente que, después de haber firmado la CNT un pacto con la UGT (el sindicato socialista que estaba bajo la égida del Partido Comunista de Cataluña), a fines de 1936, el «cónsul ruso en Barcelona ... expresara “la mayor admiración por los obreros catalanes, en especial los anarcosindicalistas”». Después de la muerte de Durruti, «José Díaz, en nombre del Partido Comunista, envió un telegrama de condolencias». Véase David T. Cattell, *Communism and the Spanish Civil War* (Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1956), pp. 126-127. Como lo documenta Fernando Claudin, la Revolución española

tomó por sorpresa a la Unión Soviética, y las impredecibles fluctuaciones de la política oficial soviética reflejan el asombro inicial de Stalin. Claudin concluye, de modo inevitable, que «la política española de Stalin ... ofrece el ejemplo más obvio del sacrificio de una revolución a los intereses de la *raison d'état* soviética». Véase Claudin, *The Communist Movement: From Comintern to Cominform – Part One, The Crisis of the Communist International*, trad. Brian Pearce (Nueva York y Londres, Monthly Review Press, 1975), p. 242.

63. En una carta de diciembre de 1936, Goldman escribió a su sobrina Stella Ballantine que «oirás mi voz en la película de Durruti» (colección Emma Goldman, New York Public Library).

64. Marcel Oms, *La Guerre d'Espagne au cinéma* (París, Les Editions du Cerf, 1986), p. 69.

65. Leval sostuvo que la guerra «representaba destrucción y exterminio», mientras que el anarquismo suponía «creación y armonía». Véase Bolloten, *The Spanish Revolution*, pp. 252-253. Como ejemplo del estilo militar de Durruti, Bolloten cita una anécdota tomada de un periódico de refugiados anarcosindicalistas, según la cual el líder miliciano, en lugar de fusilar a dos desertores que huyen del frente, presas del pánico, les asegura que «aquí nadie está obligado». Como resultado de esto, se supone que ellos «pidieron regresar al frente y pelearon con un heroísmo sin par».

66. En una carta del 2 de marzo de 1937 a Stella Ballantine, Goldman se refiere a su frustración por no haber logrado obtener copias de *Fury over Spain*, de Frank, para exhibirlas en Londres con fines de propaganda, aunque el anarquista alemán Augustin Souchy se las había prometido. El 1º de agosto de 1937, Goldman escribió a Ethel Mannin que «Frank me dejó su película (*Fury over Spain*)». La encontró «impactante» y observó que expresaba el espíritu de la CNT-FAI «como nunca cabría esperar que lo hicieran la palabra hablada ni tampoco la pluma». Dice que está organizando una «exhibición libre» en Londres, pero se queja de la condición «inflamable» de la película y de los costos de exhibición y proyección. Ambas cartas se encuentran en la colección Emma Goldman de la New York Public Library. Para mayores datos sobre las actividades de Goldman en España, véanse las cartas incluidas en la antología de David Porter (comp.), *Vision of Fire: Emma Goldman on the Spanish Revolution* (New Paltz, NY, Commonground Press, 1983).

67. Véanse Howard Rushmore, «“Will of a People”: Film of Spain's *No Pasarán*», *Daily Worker* (11 de febrero de 1939), p. 18; James Dugan, «Film on Spain», *New Masses* (21 de febrero de 1939), pp. 29-30.

68. Hugh Thomas, *The Spanish Civil War* (Nueva York, Simon & Schuster, 1961). Thomas respondió a sus críticos anarquistas agregando, en la edición de 1977, veinte páginas sobre la experiencia revolucionaria y la colectivización agraria. Pero hasta esas disculpas condenan a los anarquistas con un elogio fingido. Para una crítica a fondo de la edición de 1977, véase Richards, *Lessons of the Spanish Revolution*, pp. 242-250.

69. Véase Franz Borkenau, *The Spanish Cockpit: An Eye-witness Account of the Political and Social Conflicts of the Spanish Civil War* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1971).

70. Véase la introducción de Trilling a George Orwell, *Homage to Catalonia* (Boston, MA, Beacon Press, 1952), p. 3. Dos autores, el veterano de Brigada Internacional Bill Alexander y el historiador Robert Stradling, sostienen que Orwell padecía de juicios políticos miopes y cuestionan la exactitud histórica de *Homage to Catalonia*. Ambos autores ponen de manifiesto un desagrado palpable hacia la izquierda antistalinista. Véanse Bill Alexander, «George Orwell and Spain», y Robert Stradling, «Orwell and the Spanish Civil War: A historical critique», en Christopher Norris (comp.), *Inside the Myth. Orwell: Views from the Left* (Londres, Lawrence & Wishart, 1986), pp. 85-125. Para una respuesta a Stradling y Alexander, véase Peter Monteath, «Problematising history: Orwell's Spanish experience», *Melbourne Historical Journal* (nº 20, 1990), pp. 112-115. El libro de Raymond Williams sobre Orwell, cuya mordacidad es famosa, califica sin embargo a *Homage to Catalonia* como «un relato personal inolvidablemente vívido de

una revolución y guerra civil». Véase Williams, *George Orwell* (Nueva York, Columbia University Press, 1971), p. 59. Los ataques a Orwell incluidos en la antología del libro de Norris también se refutan en Victor Alba y Stephen Schwartz, *Spanish Communism versus Soviet Communism* (Nueva Brunswick, NJ y Oxford: Transaction Books, 1988), pp. 280-299.

71. Bolloten, *The Spanish Revolution*, p. 251.

72. Para una versión de este hecho, véase E. H. Carr, *The Comintern and the Spanish Civil War*, editado por Tamara Deutscher (Nueva York, Pantheon Books, 1984), p. 36.

73. Nin está citado en Broué y Témime, *The Revolution and the Civil War*, p. 170. Para más información sobre la colectivización agraria desde una perspectiva anarquista, véase Sam Dolgoff (comp.), *The Anarchist Collectives: Workers' Self-Management in the Spanish Revolution, 1936-1939* (Nueva York, Free Life Editions, 1977); y Gaston Leval, *Collectives in the Spanish Revolution*, trad. Vernon Richards (Londres, Freedom Press, 1975). Véase también Graham Kelsey, *Anarchosyndicalism, Libertarian Communism and the State: The CNT in Zaragoza and Aragon, 1930-1937* (Dordrecht, Boston, MA y Londres, Kluwer Academic Publishers, 1991), p. 161.

74. Carta de Lisa Berger al autor, noviembre de 1995.

75. Para un resumen de la posición de Carrillo, así como la opinión de Josep Maria Solé i Sabaté (un historiador asociado con un instituto «respaldado por el Parti Socialist Unificat de Catalunya, PSUC), en el sentido de que la película «no se sostiene históricamente», véase Andy Dugan, «The hidden story of the Revolution», *New Politics* (vol. VI, n° 1, verano de 1966), p. 74.

76. Abe Smorodin, «Land and Freedom: A VALB View»; Martha Gellhorn, «This is not the Spain I knew», *The Volunteer* (primavera de 1996), pp. 14, 22. Smorodin y algunos otros veteranos de la Brigada Lincoln creen con pesar que la película «representa el triunfo del punto de vista de Orwell acerca de la guerra». Véase Lewis Beale, «Taking a shot at "Land and Freedom": N.Y. Vets attack a new film that puts down their anti-Franco fight in 1936», *Daily News* (14 de marzo de 1996), p. 52.

77. Rocabert está citado en Jonathan Steele, «The war that Spain tried to forget», *Guardian Weekly* (15 de octubre de 1995), p. 35.

78. Richard Porton, «The revolution betrayed: An interview with Ken Loach», *Cineaste* (vol. XXII, n° 1, 1995), p. 31. Véase también Jean-Loup Bourget, Lorenzo Codelli y Hubert Nio-gret, «"Milicien plutôt que soldat": entretien avec Ken Loach», *Positif* (n° 416, octubre de 1995), pp. 73-79.

79. Gérard Noiriel, «For a subjectivist approach to the social», en Jacques Revel y Lynn Hunt (comps.), *Histoires: French Constructions of the Past*, trad. Arthur Goldhammer et al. (Nueva York, New Press, 1995), p. 584.

80. Para una breve evaluación, desde una perspectiva feminista, de las contribuciones de Montseny a la Revolución española, véase Shirley Mangini, *Memories of Resistance: Women's Voices from the Spanish Civil War* (New Haven, CT y Londres, Yale University Press, 1995), pp. 46-49, 172-174. Helen Graham sostiene que las mujeres radicales como Montseny desafiaron al «orden patriarcal» de la República. Véase Graham, «Women and social change», en Helen Graham y Jo Labanyi (comps.), *Spanish Cultural Studies: An Introduction* (Oxford y Nueva York, Oxford University Press), pp. 99-116.

81. Robert W. Kern, *Red Years/Black Years: A Political History of Spanish Anarchism, 1911-1937* (Filadelfia, Institute for the Study of Human Issues, 1978), p. 217.

82. Román Gubern, «The Civil War: Inquest or exorcism?», *Quarterly Review of Film and Video* (vol. 13, n° 4, 1991), p. 112.

83. Véase José Peirats, *Anarchists in the Spanish Revolution* (Detroit, Black and Red, 1974), pp. 292-301. Camillo Berneri, según se dice asesinado por emisarios del Partido Comunista durante los días de Mayo, desafió a Montseny en 1937 preguntando si «las anarquistas están en el

Gobierno con el objeto de ser las vestales de un fuego a punto de extinguirse, o si se encuentran allí para servir en lo sucesivo de gorro frigio para algunos de los políticos que están flirteando con el enemigo o con las fuerzas ansiosas por restaurar «La República de clases». Véase Berneri, «Open letter to Federica Montseny», en Vernon Richards (comp.), *Spain and the World* (Londres, Freedom Press, 1990), p. 118.

84. Faure está citado en Juan Gómez Casas, *Anarchist Organization: A History of the F.A.I.*, trad. Abe Bluestein (Montreal y Buffalo, Black Rose Books, 1986), p. 204.

85. David Mitchell, *The Spanish Civil War* (Nueva York, Franklin Watts, 1983), p. 46.

86. George Esenwein y Adrian Shubert, *Spain at War: The Spanish Civil War in Context, 1931-1939* (Londres y Nueva York, Longman, 1995), p. 132.

87. Martha A. Ackelsberg, *Free Women of Spain: Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women* (Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1991), p. 148.

88. *Ibid.*, p. 118.

89. En lugar de emprender melodramáticas redadas en los burdeles, las Mujeres Libres organizaron liberatorios de prostitución a fin de facilitar la «readaptación social» de las prostitutas. Véase Mary Nash, *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War* (Denver, CO, Arden Press, 1995), pp. 163-165.

90. Benjamin, citado en Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, MA y Londres, MIT Press, 1989), p. 186.

91. Mijaíl Bakunin, «Preface to Second instalment of *L'Empire Knouto-Germanique* (June-July 1871)», en Eugene Schulkind (comp.), *The Paris Commune of 1871: The View from the Left* (Nueva York, Grove Press, 1974), p. 221.

92. Anthony Masters, *Bakunin: The Father of Anarchism* (Londres, Sidgwick & Jackson, 1974), p. 260.

93. Gianni Statera, citado en Robert V. Daniels, *The Year of the Heroic Guerrilla* (Nueva York, Basic Books, 1989), p. 165.

94. John McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition* (Ithaca, NY y Londres, Cornell University Press, 1993), p. 142.

95. Benjamin está citado en O. K. Werckmeister, «Walter Benjamin's angel of history, or the transfiguration of the revolutionary into the historian», *Critical Inquiry* (vol. 22, n° 2, invierno de 1996), p. 258.

96. David Gross, *The Past in Ruins: Tradition and the Critique of Modernity* (Amherst, University of Massachusetts Press, 1992), pp. 7, 61.

97. Richard Philpott, «Brownlow's Gance», *Framework: A Film Journal* (n° 20, 1983), p. 13. Refiriéndose a historiadores como Christopher Hill y E. P. Thompson, Iain Chambers tocó una nota algo similar cuando criticó el redescubrimiento de las tradiciones radicales del siglo XVII, por atenerse a una «negación intelectual de la industria, la urbanización y la modernidad» peculiarmente británica. Chambers lamentó que esos historiadores llegaran a la conclusión de que «había poco que decir en cuanto al presente, salvo rechazarlo». Desde luego, sigue en pie el peligro de que el posmodernismo de Chambers rechace el pasado *tout court*. Véase Iain Chambers, *Border Dialogues: Journeys in Postmodernism* (Londres y Nueva York, Routledge, 1990), pp. 39-40.

98. Jonathan Rosenbaum, «Journal», *Film Comment* (enero-febrero 1976), p. 2.

99. C. B. Macpherson, *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke* (Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1962), p. 264.

100. Kenneth Rexroth, *Communalism: From Its Origins to the Twentieth Century* (Nueva York, Seabury Press, 1974), p. 146.

101. Verina Glaessner, «Winstanley: An interview with Kevin Brownlow», *Film Quarterly* (vol. XX, n° 2, invierno 1976-77), p. 22.

102. Véase Christopher Hill, *The World Turned Upside Down: Radical Ideas During the English Revolution* (Londres y Nueva York, Penguin Books, 1972), pp. 128-136.

103. Para paralelos entre el milenarismo protestante del siglo XVII al que pertenece Winstanley y la teología católica de liberación del siglo XX, véase Christopher Hill, *The English Bible and the Seventeenth Century Revolution* (Londres y Nueva York, Penguin Books, 1993), pp. 447-451.

104. R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism* (Londres, John Murray, 1926), p. 256.

105. Para mayores datos sobre los *Ranters*, véase A. L. Morton, *The World of the Ranters* (Londres, 1970). Este personaje lo representa Sid Rawle, quien, según Brownlow, fundó una comuna en Kerry, inspirada en el ejemplo de los *Ranters*. Véase la información de prensa de Winstanley (1975, s.p.). Desde el punto de vista estratégico, algo anacrónico, de George M. Schulman, Winstanley «trata de instruir [a los *Ranters*] acerca de la sublimación, pero ellos dan fe nerviosamente de la santidad de lo que se está sublimando, acerca de lo cual él se muestra avergonzado o ambivalente». Véase Schulman, *Radicalism and Reverence: The Political Thought of Gerrard Winstanley* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1989), p. 206. Para el punto de vista de Winstanley con respecto a los *Ranters*, véase Jerome Friedman, *Blasphemy, Immorality and Anarchy: The Ranters and the English Revolution* (Athens, OH y Londres, Ohio University Press, 1987), pp. 277-278.

106. Hill, *The World Turned Upside Down*, p. 319.

107. David W. Petegorsky, *Left-Wing Democracy in the English Civil War: A Study of the Social Philosophy of Gerrard Winstanley* (Nueva York, Haskell House Publishers, 1972), p. 67.

108. Véase Peter Marshall, *Demanding The Impossible: A History of Anarchism* (Londres, Harper Collins, 1992), pp. 96-107. Marshall nos ofrece un punto de vista acerca de Winstanley que es la quintaesencia del anarquismo. Hill, por ejemplo, trata *The Law of Freedom* con un respeto considerablemente mayor.

109. Hill, *The World Turned Upside Down*, p. 134.

110. Michael Walzer, *The Revolution of the Saints: A Study in the Origins of Radical Politics* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1965), p. 315.

111. Robert Stam e Ismail Xavier, «Transformations of National Allegory: Brazilian cinema from dictatorship to redemocratization», en Robert Sklar y Charles Musser (comps.), *Resisting Images: Essays on Cinema and History* (Filadelfia, Temple University Press, 1990), p. 280.

112. Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, trad. Neville y Stephen Plaice (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1991), p. 97.

113. Simone Pétrement, *Simone Weil: A Life*, trad. Raymond Rosenthal (Nueva York, Pantheon Books, 1976), p. 361.

114. Franco Moretti, *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez* (Londres y Nueva York, Verso, 1996), pp. 56-57.

115. Dan Georgakas señala que «el personaje principal no es el macedonio que conquistó el mundo conocido de su época, sino una figura del folklore griego. La leyenda de este Alejandro se originó en el siglo XV, durante las luchas con los turcos. La leyenda de Alejandro, mantenida viva en la tradición oral, se centra en el anhelo nacional de un libertador». Véase Georgakas, «O Megalexandros», en Frank Magill (comp.), *Magill's Cinema Annual, Foreign Series*, vol. IV (Englewood Cliffs, NJ, Salem Press, 1985), p. 1997.

116. Dominique Eudes, *The Kapetanios: Partisans and Civil War in Greece, 1943-1949*, trad. John Howe (Nueva York y Londres, Monthly Review Press, 1972), solapa de la sobrecubierta.

117. *Ibid.*, p. 9.

118. Al reseñar *Modern Epic*, Terry Eagleton parafrasea la opinión de Moretti sobre la épica moderna: «muy larga, muy aburrida, virtualmente no leída, y sin funcionar realmente». O *Megalexandros*, a pesar de sus considerables virtudes, podría caracterizarse como una película muy lar-

ga, a veces aburrida y virtualmente no vista (fuera de Grecia, donde en realidad tuvo bastante éxito de taquilla). Véase Terry Eagleton, «Mixed Baggy Monsters», *Times Literary Supplement* (21 de junio de 1996), p. 26.

119. Tony Mitchell, «Angelopoulos» Alexander», *Sight and Sound* (vol. 49, n° 2, primavera de 1980), p. 85. Véase también Tony Mitchell, «Animating dead space and dead time» (artículo sobre la película y entrevista con Angelopoulos), *Sight and Sound* (vol. 50, n° 1, invierno 1980-81), pp. 29-33.

120. Este artículo fue publicado como editorial en *Cahiers du Cinéma* (n° 216, octubre de 1969). Se incluye una traducción al inglés en Nick Browne (comp.), *Cahiers du Cinéma: 1969-1972- The Politics of Representation* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990).

121. Para un análisis de la totalidad expresiva en la obra de Althusser y Etienne Balibar, véase Martin Jay, *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1984), esp. pp. 161-163.

122. Véase Noël Carroll, «Filming history», *Soho Weekly News* (12 de octubre 1978), p. 64.

123. Véanse, por ejemplo, Serge Toubiana, «Les Arpenteurs», y Serge Daney, «Chantez le Code», en *Cahiers du Cinéma* (mayo-junio de 1976). Véase también Alan Sutherland, «Anarchism in practice: An interview with Jean-Louis Comolli», *Peace News* (25 de marzo de 1977), pp. 15-16. Otro artículo útil, que tiene ciertas afinidades con mi análisis, es el de Reynold Humphries y Geneviève Suzzoni, «Anarchism vs. reality», *Jump Cut* (n° 12-13, diciembre de 1975), pp. 30-32.

124. Para una crítica a fondo de la inclinación althusseriana de Comolli durante su época de *Cahiers*, véase D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1994), pp. 74-85.

125. Para mayor información sobre este libro, véase Jean-Louis Comolli, *Une Commune anarchiste au Brésil en 1890: Dossier d'un film* (París, Daniel et Cie, 1976).

126. Este pasaje de *Statism and Anarchy* puede encontrarse en Sam Dolgoff (comp.), *Bakunin on Anarchism* (Montreal, Black Rose Books, 1980), pp. 326-327.

127. Las observaciones de Jacqueline Rose sobre la película aparecen en «The cinematic apparatus: Problems in current theory», un artículo incluido en la antología de Teresa de Lauretis y Steven Heath (comps.), *The Cinematic Apparatus* (Nueva York, St Martin's Press, 1980), p. 178.

128. Michel de Certeau reflexiona tanto sobre las esperanzas utópicas de *La Cecilia* como sobre su fracaso final, considerando el papel que tienen las canciones en la película. Señala: «en el filme *La Cecilia*, de J. L. Comolli, las canciones anarquistas forman el contrapunto para los acontecimientos que gradualmente destruyen, a medida que se desarrolla, la comuna socialista fundada en Brasil por Tito [sic] Rossi: las canciones se mantienen intactas y, al final, de las ruinas mismas de una historia donde se restaura el orden, esas canciones vuelven a surgir, escapando del campo de batalla de la derrota, elevando una voz que hará nacer otros movimientos en otros lugares». Véase De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trad. Stephen Rendall (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1984), p. 17.

129. Chryssooula Kambas, «Benjamin's concept of history and the French Popular Front», *New German Critique* (n° 39, otoño de 1986), p. 89. Las citas de Kambas tomadas de «Tesis sobre la Filosofía de la Historia» pueden hallarse en Walter Benjamin, *Iluminaciones*, editada con una Introducción de Hannah Arendt, trad. Harry Zohn (Londres, Collins/Fontana Books, 1973), p. 261.

130. Benjamin, *Iluminaciones*, p. 263.

3

El anarcosindicalismo versus la «rebelión contra el trabajo»

El anarquismo y la «degradación del trabajo»

Si fuese necesaria alguna prueba de que el anarquismo se halla lejos de constituir un credo monolítico, el conflicto continuado entre los anarcosindicalistas y los partidarios del «rechazo del trabajo» ofrece testimonios de las tensiones que actúan dentro del anarquismo contemporáneo. En cierta medida, los debates entre los herederos de una tradición anarcosindicalista cuyos precursores fueron Rudolph Rocker y Diego Abad de Santillán, y los anarquistas y neoludistas contemporáneos, representan un cisma entre el «trabajismo» del siglo XIX y un escepticismo de fines del siglo XX en cuanto a la conveniencia de promover el lugar de trabajo como el único sitio posible para la acción directa y el cambio social. Con todo, las tensiones entre sindicalistas y defensores de una posición «antitrabajo» militante, que se han intensificado desde fines de la década de 1960, pueden rastrearse hasta lo que el historiador Paul Avrich llama la «fase clásica» del movimiento anarquista: el período «comprendido entre la Comuna de París en 1871 y la Revolución española de la década de 1930».¹ La exhortación de la Primera Internacional —la «emancipación de los trabajadores debe ser lograda por los propios trabajadores»— tiene una resonancia indiscutiblemente anarquista, pero los anarquistas pusieron siempre en tela de juicio la posibilidad de que la emancipación sólo pudiera prometerse a los trabajadores calificados. La Industrial Workers of the World (IWW), el sindicato más radical que haya florecido jamás en suelo norteamericano, compendia en muchos aspectos esas corrientes contradictorias. El objetivo de la IWW, el de «un gran sindicato», podría considerarse hipersindicalista, mientras que su disposición concurrente para las estrategias del sabotaje («el apartamiento consciente de la eficiencia») y la actitud

hospitalaria ante los individuos marginales (trabajadores itinerantes, vagabundos, etc., que en muy pocos casos estaban agremiados) tiene muchas afinidades con un resurgimiento reciente del «furor contra la máquina».²

Los hostiles críticos leninistas del anarquismo, tales como Eric Hobsbawm, han descrito el credo anarquista como mero «milenario»: una religión campesina disfrazada de credo político.³ Varios historiadores menos doctrinarios, empero, se han abstenido de condenar el socialismo antiautoritario con elogios condescendientes. En lugar de asignar al anarquismo el rótulo de «religión secular», historiadores como Temma Kaplan y Jerome Mintz⁴ insisten en que la creencia anarquista en la espontaneidad y su aborrecimiento de la autoridad coercitiva no carecían de afinidad, y en realidad la promovían, con una forma de organización específicamente anarquista, que se manifestaba tanto en las insurrecciones regionales como en las huelgas generales. Además, el resurgimiento del anarcosindicalismo que se produjo después de la Primera Guerra Mundial y que ejemplifica el aumento de la militancia en España y América Latina, demostró que el anarquismo no era un mero movimiento agrario con dejes apocalípticos. Con todo, el breve éxito del anarcosindicalismo estuvo cargado de inevitables contradicciones. Según Michael Seidman, esas contradicciones se personifican en los abruptos cambios ideológicos que marcaron la carrera de Diego Abad de Santillán, uno de los principales teóricos de la CNT española. Santillán pasó de una ardiente condena al «industrialismo, a la manera de Ford»,⁵ en 1931, a una adhesión igualmente entusiasta a la industria y hasta a la taylorización, en 1933. Como hemos visto, los anarcosindicalistas españoles que se tragarón su orgullo por poco tiempo y modificaron con vacilación su antiparlamentarismo, fueron acusados de traicionar los ideales anarquistas. A la inversa, los puristas que se mantuvieron fieles al ideal de Bakunin con respecto a la comuna anarquista autónoma recibieron con frecuencia el calificativo de utópicos irresponsables.

Para la época de la posguerra, muchos campeones de la teoría «posindustrialista» proclamaban que había llegado a su fin la era de las luchas heroicas del trabajo. No obstante sus obvias disparidades ideológicas, el neomarxista Herbert Marcuse y Daniel Bell –quien ha sido descrito como liberal, como socialdemócrata o, más comúnmente, como neoconservador– pensaban que los trabajadores «no eran ya los agentes de la transformación histórica».⁶ Bell dio la bienvenida al pasaje del industrialismo pesado a una economía de servicios. Su corporativismo liberal suponía que la era posindustrial tendría la bendición de un nuevo sentimiento de comunitarismo: «ahora la gente habla con otros individuos, en lugar de interactuar con una máquina»,⁷ pero sus jeremiadas sociológicas posteriores suponen que el Estado se tomará de la mano con la ciencia para erradicar cualquier vestigio de trabajo alienado. El anarcosindicalista Sam Dolgoff no se impresionó ante esta forma de comunitarismo corporativo. Con considerable desconcierto observó que «los economistas, sociólogos y admi-

nistradores burgueses como Peter Drucker, Gunnar Myrdal, John Kenneth Galbraith y Daniel Bell prestan ahora su apoyo a un alto grado de descentralización no porque repentinamente se hayan vuelto anarquistas, sino ante todo porque la tecnología ha convertido a las formas anarquistas de organización en “necesidades operativas”». ⁸

En general, el pronóstico de Marcuse fue pesimista (llegó a la conclusión de que el capitalismo monopolístico era «capaz de contener el cambio cualitativo para el futuro inmediato»⁹), aun cuando sostenía que los desarrollos tecnológicos bajo el capitalismo podían probablemente apresurar el cumplimiento del deseo de Marx en cuanto a una «abolición del trabajo». Paul Mattick atacó a Marcuse, desde una perspectiva marxista libertaria –y más ortodoxa– al afirmar que «la “abolición del trabajo” utópica implica la abolición del capitalismo, o de cualquier otra forma sucesiva de explotación clasista».¹⁰

La innovadora obra de Harry Braverman, *Labor and Monopoly Capital* (1974)¹¹ [El trabajo y el capital monopolístico], arrojó el guante ideológico al desafiar muchos de los pronósticos posindustrialistas más favorables. La metodología de Braverman es escrupulosamente marxista, pero muchos anarquistas aprobaron su sagaz crítica de la progresiva «degradación del trabajo». El no toleraba la suposición posindustrialista de que la «economía de servicios» podía liberar a los trabajadores de la «tiranía de la industria»; sólo a un posindustrialista de miras estrechas el trabajo de una camarera o de un empleado en una estación de servicio podía parecerle menos gravoso que el duro trabajo en la línea de montaje.¹² Braverman volvió a centrar la atención en el proceso del trabajo que, en forma muy peculiar, los marxistas habían ignorado por mucho tiempo. Y, a diferencia de Marx, Braverman sostuvo que «fueron el taylorismo y los cambios asociados con él en la aplicación industrial del conocimiento científico los que completaron la transición a una subordinación real».¹³ Sin embargo, a pesar de una diferencia de énfasis, el pronóstico de Braverman no difería de la opinión pesimista sobre el proceso del trabajo que articularon Weber y Marcuse.¹⁴ No vio un camino fácil para salir de la «jaula de hierro» de la burocracia y la racionalización capitalistas, un sistema «que socavó en forma metódica la autonomía del trabajo ... al eliminar la dependencia de la sociedad con respecto a la rica panoplia de oficios distribuidos hasta ahora entre las clases trabajadoras».¹⁵ Muchos comentaristas, que en otros sentidos simpatizaron con la obra de Braverman, lamentaron su falta de disposición para considerar la posibilidad de resistencia por parte de los trabajadores.

En años recientes, las energías de muchos anarquistas se desplazaron de las luchas tradicionales de los trabajadores a una preocupación por la crítica de lo que Lewis Mumford llamó el «pentágono del poder»: el «reemplazo de la politécnica tradicional» por un sistema que inicialmente otorgó «la primacía a la máquina» y ahora ha alcanzado su cenit con «la simulación electrónica del

trabajo».¹⁶ Anarquistas como Murray Bookchin modificaron la creencia de Marx en el sentido de que la tecnología podía aprovecharse para beneficiar a los trabajadores, requiriendo un «anarquismo posterior a la escasez». En tiempos más recientes, sin embargo, otra variedad de anarquismo, muy bien representada por periódicos como *Fifth Estate* y *Anarchy: A Journal of Desire Armed*, ha recreado los argumentos que popularizaron antropólogos neomarxistas como Pierre Clastres y Stanley Diamond.¹⁷ La celebración que hace Clastres de la «sociedad contra el Estado» y la rehabilitación por parte de Diamond del término «primitivo», han sido objeto de apropiación –y llevadas a un límite con frecuencia absurdo– por sedicentes «primitivos del futuro» tales como John Zerzan, un defensor del antitrabajo, cuyo desprecio por la modernidad abarca blancos tan dispares como la agricultura, la tonalidad, la teoría posmoderna y hasta el habla.¹⁸

La representación cinematográfica no sigue pautas lineales de desarrollo. Es importante entender que los temas antitrabajo afloran en el cine desde la década de 1930, mientras que los filmes documentales y de ficción que intentan recapturar la memoria histórica reprimida del anarcosindicalismo se estrenaron durante las décadas de 1970 y 1980. Todas las películas analizadas en este capítulo, sean ardientemente sindicalistas o decididas a vilipendiar el proceso laboral, demuestran que la resistencia de los trabajadores no se ha subsumido en la inercia capitalista tardía.

El anarcosindicalismo en el cine de ficción y documental

La Patagonia rebelde (1974) de Héctor Olivera, dramatización de uno de los incidentes más trágicos en la historia del anarcosindicalismo argentino, y *The Wobblies* (1979) de Stewart Bird y Deborah Shaffer, un tributo documental al legado de la IWW, comparten un ímpetu ideológico similar. Ambas películas exhiben un afecto nostálgico por una solidaridad militante que parece haberse debilitado en un ambiente contemporáneo, donde el sindicalismo se identifica con las burocracias anquilosadas de organizaciones tales como la AFL-CIO [American Federation of Labor and Congress of Industrial Organizations] y la Fraternidad Internacional de Transportistas.

La Patagonia rebelde reconoce abiertamente la deuda del movimiento obrero argentino con el anarcosindicalismo. Con todo, la película de Olivera termina con tal irrevocabilidad trágica que resulta difícil imaginar una resurrección de la militancia argentina del pasado. *La Patagonia rebelde* hace una síntesis de la tradición del thriller político, del cual fue pionero, entre otros, Francesco Rosi, con elementos de género extraídos en gran medida de los westerns y las «películas de gauchos» El resultado es una narrativa en la cual la agenda ideo-



El anarcosindicalismo en acción: *La Patagonia rebelde*, de Héctor Olivera.

lógica aparece extrañamente sesgada. El filme, producido en el momento inmediatamente anterior al regreso de una severa represión estatal en Argentina, podría verse como una exhortación alegórica a volver a los días de gloria de la década de 1920. A la inversa, la conclusión pesimista de Olivera, quien realiza la crónica precisa del brutal asesinato, por parte de los militares de 1500 huelguistas y dirigentes anarcosindicalistas durante la huelga patagónica de 1921, ofreció escasas esperanzas de un anarcosindicalismo rejuvenecido, durante la década de 1970. El período que se extiende desde 1973, cuando se filmó *La Patagonia rebelde* bajo los auspicios de la compañía productora de Olivera, hasta 1974, año en que un gobierno menos tolerante la prohibió luego de haberse convertido en un considerable éxito de taquilla, exhibe en ciertos aspectos un paralelismo con el movimiento desde el liberalismo hipócrita al autoritarismo desnudo, que se narra en la película misma. Por ejemplo, la Confederación General de Trabajadores (CGT), formada durante la década de 1930, era un organismo sindical que al menos conservaba rastros del sindicalismo militante cuyo florecimiento se produjo en la de 1920. Pero para la época en que el régimen de derecha de Isabel

Perón reemplazó en 1974 al régimen algo más indulgente de su marido, el Estado había decidido aplastar todo vestigio de oposición izquierdista. Dennis West observa que, «en el apogeo del Cinema Novo brasileño, el gobierno permitía la exhibición de películas subversivas pero alegóricas, presumiblemente porque sólo podían entenderlas un puñado de intelectuales para los que resultaban atractivas».¹⁹ De todos modos, West llega a la conclusión de que la recreación que hizo Olivera de las luchas pasadas fue una provocación excesiva para los peronistas argentinos reaccionarios, que ejercían un poder similar. La importancia de esta película proviene de su mezcla distintiva de elementos populistas y radicales. Como ejemplo del cine del tercer mundo, no se ajusta a las fórmulas «deconstructivas» rígidas que proponen algunos críticos. Sin embargo, su accesibilidad no implica una capitulación ante la ideología dominante.

La Patagonia rebelde se inicia con una toma breve de un anarquista que arroja una bomba al teniente coronel Zavala, el emisario del gobierno que planeó las medidas drásticas contra los dirigentes anarcosindicalistas, así como las matanzas de la Patagonia. La película emplea con sutileza fotomontajes que representan a personajes históricos reales, y esta secuencia inicial recrea el histórico asesinato a manos de Kurt Wilckens (un anarquista alemán que, irónicamente, en sus comienzos había sido un tolstoiano pacifista; su compleja filiación política no se menciona en la película), del verdadero y análogamente despiadado coronel Varela, mediante la representación apenas ficticia de una implacable venganza. Como lo demuestra Osvaldo Bayer en su vívida biografía de Severino di Giovanni,²⁰ la casi erradicación del movimiento anarcosindicalista por obra de la elite argentina impulsó a los anarquistas desesperados a adoptar tácticas cada vez más violentas.

A menudo el anarcosindicalismo demostró ser una tendencia controvertida dentro del propio anarquismo, ya que muchos anarcocomunistas, y de modo notable Peter Kropotkin, sostuvieron con frecuencia que la orientación sindicalista era propensa a estrategias reformistas que en la realidad podían impedir la auténtica transformación social. Los anarcosindicalistas de principios, como Rudolph Rocker, respondían a esas advertencias sosteniendo que la estructura descentralizada de los sindicatos individuales prefiguraban los contornos de una sociedad posrevolucionaria.²¹

Olivera, desde el inicio de *La Patagonia rebelde* hasta su amargo final, pone el acento en la división obvia, dentro de las filas de los anarcosindicalistas, entre los intelectuales que promueven con el pensamiento lo que Rocker llamó la «huelga social» –una intervención cuyo objetivo es «la protección de la comunidad contra los brotes más perniciosos del sistema actual»²²– y los organizadores que intentan activamente producir un acontecimiento catalizador de este tipo. Olivera ilustra esta oposición entre pensadores y hacedores mediante el antagonismo fraternal de viejos anarquistas idealistas; el español Graña y el alemán ba-

kuninista Schultz, al final llevado al martirio, discuten en tono enérgico con sus camaradas igualmente altruistas pero más pragmáticos, en particular el joven español Antonio Soto. Si bien Schultz y Soto se convierten en compañeros inseparables, uno de los pocos momentos cómicos de la película lo ofrece una reunión sindical en la que se reprende a Graña por parlotear sobre los clásicos anarquistas y se le dice que guarde su exégesis para la reunión dedicada a cuestiones teóricas. No obstante esas pullas alegres dirigidas a los ideólogos locuaces, *La Patagonia rebelde* comparte la nostálgica esperanza de Schultz con respecto a un «paraíso terrenal», el cual aparece como una meta cada vez más elusiva a medida que el filme progresa.

La película es uno de los pocos ejemplos de cine anarquista que examina una alianza entre los trabajadores urbanos y rurales, y cuando Olivera traslada su relato de Buenos Aires a Río Gallegos el estilo cinematográfico adquiere un ritmo frenético que rivaliza con los spaghetti westerns de Leone; el estilo de edición entrecortado recuerda en cierta medida a *Bonnie and Clyde* (1967), de Arthur Penn. Mientras que la primera parte de la película utiliza un estilo clásico limitado (sobre todo primeros planos y tomas dobles) para reforzar la alianza precaria entre la «bandera negra de la anarquía y la bandera roja del sindicalismo», las secuencias dedicadas a la confrontación entre los militares y la «Asociación de Trabajadores Libres» de la Patagonia revelan la presencia de zooms, movimientos rápidos panorámicos y un uso experto del montaje. Largas tomas del ejército blandiendo sus armas sirven de base para que podamos concebir a los anarquistas sentenciados como víctimas indefensas. La película está limitada por una trayectoria narrativa un poco mecánica, en la que el estatus de los oprimidos como víctimas es inalterable; en último análisis el gobierno y los militares son más astutos que los huelguistas, a pesar de la malicia de sus motivos, o quizás a causa de ella. El odioso Zavala es, de modo harto sorpresivo, uno de los personajes psicológicamente más complejos de la película. Su transformación desde conciliador pragmático a autócrata inflexible se presenta con más lucidez que el a veces desordenado pensamiento de los dirigentes sindicalistas. En gran medida, el descenso de Zavala cuando consiente en el derramamiento de sangre refleja la política del régimen supuestamente «liberal» del Presidente argentino Yrigoyen durante la década de 1920 (este líder «reformista» aprobó varias matanzas de trabajadores durante una presidencia ignominiosa), y prefigura el pseudo reformismo igualmente contradictorio de los peronistas.

Las aguas ideológicas se enlodan aun más en varias secuencias que muestran a criminales comunes: el autodenominado «Consejo Rojo», que intenta infiltrarse en el movimiento anarcosindicalista. Su presencia en la Patagonia brinda al gobierno de Buenos Aires una excusa conveniente para una política de represión brutal. Estos *agents provocateurs* entrometidos no se diferencian de los *pistoleros*, cuyas tácticas de perturbación resultaron continuamente debilitadoras

durante la historia del movimiento anarquista español. Con todo, los miembros del escandaloso Consejo Rojo se ven perturbados quizá justificadamente por el arraigado puritanismo de los anarcosindicalistas. Cuando Schultz clama contra los efectos deletéreos del alcohol, un pendenciero consejero rojo señala que los anarquistas «suenan como curas». Los sindicalistas argentinos, como sus camaradas españoles, combinaron la militancia con un ascético régimen personal. Cuando finalmente Schultz y Soto son asesinados con impunidad, no se sabe si Olivera está afirmando el credo secular de aquellos o si comenta en forma oblicua la represión estatal que habría de estropear la historia argentina durante los sesenta años siguientes.

Si bien las metas sindicalistas no siempre han coincidido con la agenda anarquista general, la mayoría de los anarquistas, por lo menos hasta tiempos recientes, hubieran estado de acuerdo con la convicción del sindicalista francés Fernand Pelloutier en cuanto a que «la emancipación de la clase obrera debe ser autoemancipación» y a que esta emancipación tenía que lograrse a través de la «creación de instituciones que los propios trabajadores deben controlar y organizar».²³ Pasar de *La Patagonia rebelde* a un documental norteamericano sobre la IWW podría parecer un considerable salto espacio-temporal, pero siempre ha existido una buena cantidad de fertilización cruzada internacional dentro de las filas de los anarcosindicalistas. Benjamin Martin, por ejemplo, presupone que la denominación de la IWW como «un gran sindicato» puede haber sido la fuente para la adopción, por parte de los sindicalistas españoles, del término «sindicato único».²⁴

La IWW, uno de los pocos sindicatos estadounidenses que, no obstante múltiples dificultades, luchó por la autoemancipación de los trabajadores, realizó un esfuerzo concertado para crear una «nueva sociedad dentro de la cáscara de la vieja». U.S.A., de John Dos Passos, contribuyó a difundir la imagen del *wobbly* como una fusión de radicalismo e individualismo norteamericano prototípico. Después de la desaparición del sindicato, Hollywood rindió con frecuencia un tributo equívoco a su herencia, aludiendo a los «*wobblies*» con un condescendiente desconcierto. Cuando resultó evidente que el sindicato temido en su tiempo ya no volvería a levantarse, ni siquiera el cine de Hollywood pudo resistirse a desenterrar recuerdos de los amorosos *wobblies*. *Hallelujah I'm A Bum* (1933) de Lewis Milestone, por ejemplo, tomó su título de una canción *wobbly*, y simultáneamente despojó a este anatema IWW de sus implicaciones radicales. Muchos años después, *Hammett* (1982) de Wim Wenders, un descabellado relato de la infancia del endurecido escritor de novelas policíacas, pintó a un viejo *wobbly* como alguien inofensivamente simpático. Eli (Elisha Cook, h.) un irascible pero amistoso taxista, es saludado por el personaje del título –ex agente de Pinkerton y futuro miembro del Partido Comunista– como «el último de los organizadores de la IWW». Eli contesta, en una forma que ha de haber descon-

certado a los fans de Wenders, en su mayoría apolíticos, que «en realidad es un anarquista con tendencias sindicalistas».

The Wobblies (1979), de Stewart Bird y Deborah Shaffer, es una película mucho más sincera, un documental que intenta reavivar los recuerdos históricos de una época en la cual el sindicalismo coexistía con la posibilidad al menos de la insurrección obrera. (El filme de Bird y Shaffer pierde poco tiempo en narrar la historia apócrifa del sobrenombre *wobbly*, supuestamente derivado de la forma en que el propietario de un restaurante chino-norteamericano pronunciaba la sigla de la organización). Si bien *The Wobblies* es mucho más radical que cualquier cosa imaginada en Hollywood, resulta problemática en su fracaso para reconocer la inspiración ante todo anarcosindicalista que guió a la IWW desde su inicio en 1905. (Aun cuando el sindicato es en la actualidad un grupo reducido, la película omite mencionar que la IWW todavía existe en una forma reconocidamente menos visible). Bird y Shaffer declararon tan sólo que «era uno de los temas acerca de los cuales la gente tenía grandes dificultades para hablar ... Siempre que surgía esa clase de tema, caía un manto que nos causaba mucha frustración».²⁵

Si bien era indudablemente cierto que a los *wobblies* mayores les resultaba difícil hablar de los debates intestinos –y la renuencia de los realizadores a mencionar esos debates a través de las voces en off no puede atribuirse por cierto a mala fe– el resultado de no enfatizar los componentes anarquistas y anarcosindicalistas que han sido un aspecto en extremo vital del legado de la IWW, se manifiesta en una serie de extrañas lagunas a lo largo de este documental. Bird y Shaffer ignoran por completo el hecho de que dirigentes *wobblies* como Big Bill Haywood, Lucy Parsons y Elizabeth Gurley Flynn recorrieron un camino peligroso, y trágico en opinión de muchos, desde el anarcosindicalismo de facto hasta el stalinismo autóctono del Partido Comunista norteamericano. Esta omisión de las realidades políticas desafortunadas no es artera; sin embargo, está inextricablemente unida a las estrategias narrativas cada vez más populares en los documentales norteamericanos que, durante el final de la década de 1970 y el comienzo de la de 1980, trataron de emular las técnicas de la historia oral. Películas como *The Wobblies*, *Seeing Red* (1984) y *The Good Fight* entretienen entrevistas con ancianos que participaron en los movimientos radicales, secuencias filmadas de archivo y una moderada narración con voz superpuesta. Este estilo casi formulaico ofrece numerosas ventajas: los radicales mayores son atractivos, y una aproximación sintética deja margen para una perspectiva general informadora de temas que el cine común ha abordado muy poco, si es que alguna vez lo hizo. Un público ignorante de cómo, durante los últimos cien años, los obreros insurgentes descubrieron de modo coherente las alternativas radicales para el sindicalismo convencional, puede enterarse de la historia oculta de los Estados Unidos en una forma inusitadamente accesible. Sin embargo, la misma accesibilidad –o «consumibilidad», para emplear un término más peyorativo– de esas



La IWW desfila, en *The Wobblies*, de Stewart Bird y Deborah Shaffer.

películas señala la debilidad inherente en la cortés negativa de Bird y Shaffer a desbaratar el plan establecido y proporcionar un relato histórico de la IWW que abarque su complejidad. Que una Nueva Izquierda ya mayor no quisiera abrir viejas heridas y exponer la circunstancia de que la Vieja Izquierda estaba separada por disputas internas tan viciosas como todo lo que ocurrió durante la década de 1960, habla del hecho de que el agotamiento de la energía radical hacia fines de la década de 1970 engendró la añoranza de un pasado apacible y monolítico. La negativa a autorreflexionar, en películas como *The Wobblies*, no es el mero producto de un conservadurismo estilístico que algunos críticos han encontrado deficiente: permitió que los realizadores cinematográficos nostálgicos construyeran su propia versión del Frente Popular, en la cual las diferencias vitales entre anarquismo, liberalismo, stalinismo y trotskismo se desvanecen en la medida en que los integrantes del público se sientan tranquilizados por un cálido resplandor envolvente. No es necesario estar de acuerdo con las preferencias estéticas de Noel King, para admitir que la fetichización de la autenticidad personal y el nostálgico humanismo ético que él sitúa en una película como *Union Maids* (1977) también es prominente en *The Wobblies*.²⁶

Es verdad que *The Wobblies* incluye una referencia, en boca del leñador Tom Scribner, a las furiosas disputas entre anarquistas y comunistas en el Noroeste del Pacífico, cuando las noticias de la Revolución rusa llegaron a los miembros de la IWW. Pero esta es una mera referencia anecdótica a una escisión de conse-

cuencias mucho mayores. Además, la determinación de Bird y Shaffer en cuanto a limitar su panorama de la IWW al período anterior a 1917 elude la relación cambiante de la organización con el Partido Comunista y pasa por alto la participación de los auténticos anarcosindicalistas.²⁷ Debe admitirse que *The Wobblies* realiza un servicio al informar a su público que la IWW fue quizá la única secta radical, en la primera parte del siglo XX, que acogió en sus filas y con los brazos abiertos a los afronorteamericanos, y destaca el recuerdo de un *wobbly* negro llamado James Fair. La película, empero, omite mencionar que una mujer negra, Lucy Parsons, fue uno de los miembros fundadores de la IWW y se la ha considerado una oradora tan poderosa como Big Bill Haywood o Elizabeth Gurley Flynn. ¿Podría ocurrir que los realizadores fueran reacios a destacar las contribuciones de Parsons porque su stalinismo posterior la transformó en un paradigma menos que ejemplar de la militancia negra en el siglo XX?

Una secuencia dedicada a la huelga textil de 1912 en Lawrence, Massachusetts, ilustra tanto las fortalezas como las debilidades de la historiografía popularizada de *The Wobblies*. Bird y Shaffer presentan entrevistas con Angelo Rocco, uno de los *wobblies* sobrevivientes: un hombre ahora mayor, que sólo tenía 19 años en aquel momento. Sus recuerdos de esa sangrienta huelga logran ofrecer un testimonio conmovedor de una época menos cínica, más militante. Las entrevistas están mezcladas con tomas de los murales de Ralph Fasanella que conmemoran la huelga; la sinceridad de su arte popular le evita caer en el kitsch. También se hace referencia a Joseph Ettor y Arturo Giovannitti, los dirigentes de la IWW acusados falsamente, en una notoria farsa de juicio, de una conspiración destinada a causar daños en las fábricas textiles y de incitar a personas no especificadas a cometer asesinatos. Pero Bird y Shaffer, que introducen esta secuencia con material filmado de inmigrantes que capean los rigores propios de la bodega del barco, consideran la huelga de Lawrence como algo importante ante todo por su papel emblemático: un caso que ilustra la creciente participación de esos trabajadores recién llegados en el movimiento obrero radical. Aunque la contribución de ardor sindicalista de esos italonorteamericanos a la escena de Estados Unidos es de innegable importancia, la película evita ocuparse de las cuestiones estratégicas cruciales que preocuparon a las bases del sindicato luego de la terminación relativamente exitosa de la huelga. Las exigencias industriales locales son importantes para promover reformas, ¿pero pueden llegar a desencadenar una revolución social que abolirá el trabajo asalariado? ¿Debe descentralizarse la estructura de un sindicato a fin de estimular la acción directa espontánea, o una estructura organizativa más rígida puede determinar mejor el momento adecuado para la agitación?²⁸ Tales polémicas se consideraron al parecer demasiado abstractas para un público general, y quizás hubieran desmerecido los esfuerzos de los realizadores para mostrar a los *wobblies* como héroes estadounidenses autóctonos y sin complicaciones. No obstante la tolerancia de la

IWW para la acción directa ingeniosa, el progreso de la huelga de Lawrence estuvo determinado por los propios trabajadores, y no por la dirigencia, por muy descentralizada que haya podido ser. Con todo *The Wobblies* rinde homenaje a un sindicato, ignorando así la relación entre las necesidades de las bases y los dictados de la organización.

La decisión que toman los realizadores en lo que se refiere a emplear como narrador de la película a Roger Baldwin (quien encabezó la American Civil Liberties Union pero estuvo de acuerdo en despojar a Elizabeth Gurley Flynn de su afiliación a la ACLU, debido a sus simpatías comunistas), se convierte en un componente esencial de la prudente sencillez de este documental. Como el historiador Shelby Foote, relator-estrella de *Civil War*, de Ken Burns, Baldwin hace su narración con malhumorado encanto. Sin embargo, la decisión de *The Wobblies* de optar por el encanto en lugar de la complejidad la convierte en una película bien intencionada pero en modo alguno definitiva. Bird y Shaffer omiten rigurosamente, por ejemplo, la fascinadora alianza entre los intelectuales de Greenwich Village, sobre todo John Reed y Mabel Dodge, y los obreros de la seda de Paterson, durante su huelga en 1913. En una época en que la vanguardia parece haber cortado sus vínculos con el activismo político, las implicaciones del acto realizado por los trabajadores de la seda en el Madison Square Garden (con la asistencia de muchos artistas e intelectuales) parecería un tema obvio de exploración.²⁹

La evaluación de las fortalezas y debilidades de *The Wobblies* nos obliga a considerar la paradoja de que algunas facciones del movimiento anarquista quieren recapturar la ferviente promoción de la IWW a favor de «un gran sindicato» (apoyadas por periódicos como *Libertarian Labor Review* e *Ideas and Action*), mientras que otras voces anarquistas con igual influencia consideran irremediablemente retrógrada la preocupación del sindicato por la mera organización industrial. Sin embargo a principios de la década de 1990 el anarquista «neoindividualista» Hakim Bey, conocido por sus manifiestos líricos que promovían el establecimiento de «zonas autónomas temporarias», defendió con vigor su decisión de afiliarse a la rama de la IWW correspondiente a los «Artistas y escritores de la ciudad de Nueva York». Bey sostuvo que «si bien nos oponemos a la idea de la construcción social trabajo ... nos hallamos lejos de oponernos a los trabajadores». Asimismo desafió a «la IWW a ensanchar sus horizontes más allá de la conciencia de clase, del mismo modo como desafiamos a los punks (o a los ambientalistas) a tener mayor conciencia de la clase, el trabajo y la historia anarquista».³⁰ Si puede construirse un puente entre esas corrientes dispares dentro del anarquismo, tal vez ocurra que la película de Bird y Shaffer deje de considerarse un mero ejercicio de nostalgia izquierdista.

Así como, paradójicamente, la IWW pudo expresar los anhelos tanto sindicalistas como «antitrabajo», muchas películas, la mayoría de ellas realizadas por izquierdistas no anarquistas, celebran los movimientos obreros radicales al

tiempo que ponen en tela de juicio la santidad del trabajo. *Metello* (1970)³¹ de Mauro Bolognini, por ejemplo, sigue la conversión de un obrero italiano que pasa del anarquismo al socialismo militante durante la década de 1880. Si bien el protagonista epónimo llega a estar más enamorado de Marx que de Bakunin, su entusiasmo por las huelgas salvajes se parece muchísimo a las aspiraciones de los sindicalistas de fines del siglo XIX. Pero durante la huelga culminante de la película, un compañero de Metello observa que sería mejor no luchar por el dudoso «derecho al trabajo». Esta brusca observación cuestiona la santidad del trabajo, idea arraigada en la agenda productivista tanto del socialismo como del anarcosindicalismo, aun cuando *Metello* evoca un momento de la historia italiana en el cual el socialismo y las exigencias de un sindicalismo reformista estaban suplantando a un movimiento anarquista masivo anterior. Betto Lambretti, un anciano militante anarquista, es en la película la curtida personificación de un altruismo incólume. Sin embargo Bolognini y la guionista Suso Cecchi D'Amico lo retratan como una noble aunque excéntrica reliquia del pasado. Metello se «saca el sombrero ante los anarquistas», pero los considera puristas cuyo idealismo ha sido sumergido por la corriente de la historia, ejemplificada por la *realpolitik* del sindicalismo. Nuestra próxima tarea será considerar los méritos –y defectos– de *A Nous la liberté*, película de René Clair cuya combinación de inclinaciones casi anarquistas y conformismo anodino ignora las consideraciones históricas concretas que envuelven a películas como *The Wobblies*, *La Patagonia rebelde* y *Metello*.

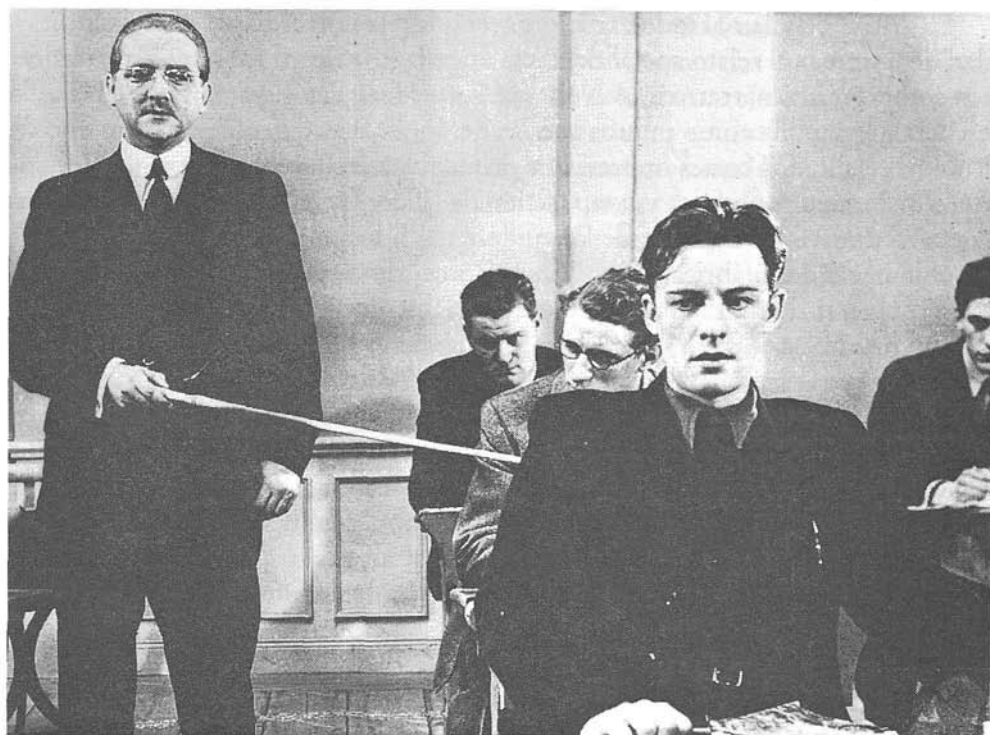
Las aporías de René Clair

A Nous la liberté (1931), de René Clair, no se interesa en las luchas obreras tangibles; trata de crear un mundo sin trabajo, mediante la simple fuerza de su propia fantasía. Sin embargo, debajo de su barniz de comedia musical yace una visión profética de nuestra propia sociedad de consumo. Clair dio con una de las paradojas centrales de la vida moderna: en un contexto consumista, hasta el romántico y absolutamente no utilitario «impulso lúdico» (*Spieltrieb*) de Friedrich Schiller puede resultar vulnerable a las restricciones reificadas de la estandarización. Un comentarista contemporáneo observa que para Schiller la «“belleza moral” es la transformación del deber en inclinación».³² Lamentablemente la poco flexible combinación de trabajo y ocio, en la sociedad industrial (y, sin duda, en la “posindustrial”), convierte al ocio en un mero apéndice indefendible del trabajo mismo. Como señalan Adorno y Horkheimer en *Dialectic of Enlightenment* [Dialéctica del Iluminismo], «el paraíso que ofrece la industria de la cultura es la misma vieja esclavitud ... el placer promueve la resignación a cuyo olvido debería contribuir».³³

A Nous la liberté, en gran medida deudora de las formas populares que los seguidores de la Escuela de Frankfurt miraban con negativo escepticismo, esboza una versión ligera de las fuerzas de dominación que desencadenó el Iluminismo. La película de Clair sigue siendo una de las críticas más atractivamente traviesas del trabajo en la línea de montaje, aunque las propias afiliaciones políticas de Clair se mantengan oscuras y contradictorias. En sus memorias, Clair extrae un placer obvio del desprecio que el Partido Comunista francés acumuló en contra de *A Nous la liberté* y adopta con cierto regocijo el rótulo desdeñoso de «anarquista». Según él la película demuestra que «el producto final de la verdadera revolución es la anarquía» y llega a la sardónica conclusión de que esto es «irónicamente... lo que tanto odiaban los autodenominados comunistas».³⁴ Sin embargo, a pesar de que Clair adopta un estilo travieso, «anarquista», en filmes como *Entracte* y *A Nous la liberté* sus películas subsiguientes son como sueños apolíticos. Además, si bien estaba enfrentado al leninismo oficial, también colaboró en *Plans*, una revista que suscribía al ideal mejorador de una economía planificada, mixta, preconizado por Henri de Man: una tendencia política que mezcló ciertas variedades del sindicalismo de derecha (Hubert Lagardelle, el amigo de Mussolini, fue también colaborador de la revista) con un tipo decididamente no anarquista de democracia social, el cual ofrecía un anticipo de la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial.³⁵

No obstante las contradictorias filiaciones estéticas y políticas de Clair, *A Nous la liberté* ofrece un refrendamiento intuitivo, antes que programático, de la afirmación que Paul Lafargue realizó a fines del siglo XIX con respecto al «derecho a la pereza». La propia obra de Lafargue y su carrera se distinguen por la actuación de impulsos contradictorios. Aun cuando Lafargue, yerno de Marx, trató en la Primera Internacional de aplastar a la facción bakuninista y de establecer la versión centralizada del socialismo formulada por su suegro, como corriente dominante dentro de la izquierda internacional, también se lo calificó de «verdadero antecesor de Tristán Tzara»,³⁶ y de primer teórico de izquierda en desafiar al ethos productivista que impregna el dogma del socialismo. En años recientes, incluso algunos anarquistas han utilizado los esquemas utópicos esencialmente preindustriales de Fourier como una vara para golpear a los anarcosindicalistas, de quienes se supone que aún están bajo el influjo de la ideología del trabajo.

A Nous la liberté anticipa estos debates entre los adherentes a una ética radical del trabajo y los haraganes incendiarios, aun cuando la película misma parece estar por completo ajena a las sutilezas sectarias de cualquier índole. Por cierto, la decisión de Clair en cuanto a expresar su crítica del industrialismo en la forma de una opereta le permite eludir con habilidad los conflictos abiertos de clase y volver relativamente inocuos a sus recalcitrantes protagonistas. El pícaro Emile prefiere disfrutar en la visión seriamente empobrecida de Clair con res-



El aula como fábrica, en *A Nous la liberté*, de René Clair.

pecto a la naturaleza, mientras que la rebeldía de su compañero Louis se calma con el éxito que logra en la sociedad respetable.

El comienzo de la película es una identificación de la línea de montaje con la prisión, lo cual condensa ingeniosamente el argumento del opúsculo de Lafargue *El derecho a la pereza*. El taller de una prisión es el telón de fondo para las secuencias iniciales de la película, aunque, al menos por algunos segundos, se tiene la impresión de estar vislumbrando una fábrica comercial de juguetes. Antes de identificar a Emile como «trabajador-prisionero n° 135», una toma que recorre una línea de caballos de madera idénticos marca la descripción que hace *A Nous la liberté* de una sociedad de consumo sumergida en la ardua producción masiva de accesorios para el ocio. Unos segundos antes de que Emile y Louis logren escapar de la fábrica de juguetes carcelaria, cantan que «en la vida la libertad lo es todo, pero los hombres han hecho prisiones, reglas, leyes, convenciones, trabajo, oficinas, casas». Poco después de su fuga casi milagrosa, Louis se ve instalado de modo fortuito como presidente de una fábrica de gramófonos. La artesanía necesaria para fabricar caballos de madera cede el paso a una industria cultural más racionalizada y orientada al ocio.

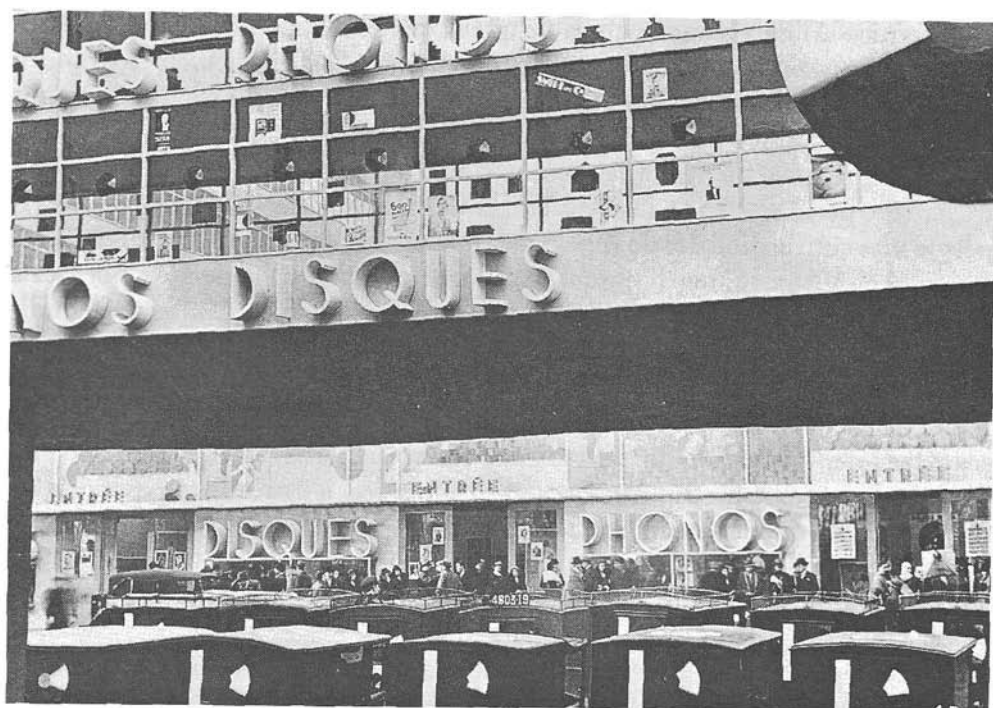
La crítica de Clair al industrialismo termina por correr parejas con su necesidad de terminar el relato apelando a una empalagosa floritura. No obstante ciertos compromisos narrativos, *A Nous la liberté* identifica claramente la fábrica, la escuela y la familia como puntos focales de dominación ideológica. Con uno de los más celebrados cortes imprevistos producidos en los comienzos del cine sonoro, se logra una perfecta yuxtaposición de la ideología del trabajo y la pedagogía conformista. Cuando Emile languidece tendido sobre la hierba, a la vista de las chimeneas de la fábrica, un policía desaprobador le recrimina con las palabras «No estás trabajando. No sabes que ...», fragmento de una oración completada por un maestro que dicta las palabras «el trabajo es obligatorio» a su clase cautiva. Después que la cámara retrocede en su recorrido para revelar una fila de aburridos preadolescentes, el maestro continúa su inexpresivo dictado con las palabras «porque el trabajo es libertad». La inconsciente invocación profética que Clair realiza del lema nazi estampado sobre la entrada a Auschwitz –*Arbeit Macht Frei* –, para condenar la monotonía compulsiva, también se adelanta a la diatriba más politizada contra el trabajo que expone el situacionista Raoul Vaneigem en *The Revolution of Everyday Life* [La revolución de la vida cotidiana]:

En la actualidad la ambición y el amor por una tarea bien hecha son la marca indeleble de la derrota y de la sumisión más salvaje. Por eso es que, cada vez que se pide sumisión, progresa el trasnochado pedorreo de la ideología, desde el *Arbeit Macht Frei* de los campos de concentración a las homilías de Henry Ford y Mao Tse-tung.³⁷

El punto de vista de *A Nous la liberté* acerca del trabajo, menos que optimista, se ve aumentado por un cisma problemático entre «naturaleza» y modernidad, una espinosa dicotomía que también aflora en los debates anarquistas contemporáneos. Emile, el vagabundo impenitente de Clair, tiene una vinculación coherente con el reino natural, si bien la idea estereotipada de la naturaleza –un fugaz primer plano de Emile en que huele una flor no identificable tipifica el enfoque de Clair– parece tomada de una tarjeta postal. Sin embargo, lo más importante es que *A Nous la liberté* subraya el hecho ineludible de que con frecuencia la modernidad trata de imitar a la naturaleza o de disfrazarse de ella. Una secuencia en la que el desafortunado Emile trata de llamar la atención de Jeanne, una atractiva muchacha, muestra una mezcla semiparódica de la tecnología y el mundo visible. Una parte del atractivo de Jeanne reside sin duda en la plañidera balada de amor que, presumiblemente al menos, está cantando. Pero casi de inmediato una toma desde un ángulo superior nos hace saber que su himno al amor brota en realidad de un gramófono, un modelo «L» fabricado por Louis, el antiguo camarada de Emile. Un canto de sirena producido en masa implosiona alegremente la distinción entre una expresión espontánea de amor y su contrapartida en un medio masivo.

El crítico Allen Thiher se queja de que la atención indebida a las preocupaciones sociopolíticas impide la conciencia de sus estrategias cinematográficas. Afirmar que el énfasis de Clair en «dos formas de orden ... el orden exigido por el trabajo y el antiorden del juego»,³⁸ no es producto de una verdadera crítica ideológica, sino de un deseo de presentar una narrativa simétrica, casi «geométricamente perfecta». El análisis de Thiher ilumina por cierto algunos de los aspectos más convencionales de la película superficialmente experimental de Clair. Por ejemplo, Louis (Henri Marchand), el ex convicto que asciende en la escala social, y Emile (Raymond Cordy), el despreocupado haragán, poseen el equilibrio de ello y superyó que se necesita para constituir un dúo de comedia arquetípico. Además, la resolución idílica de la película puede considerarse como un modo de encierro que pasa por alto las cuestiones concretas del conflicto de clases y la violencia del Estado, las cuales se hubieran manifestado sin duda en un filme realizado por un director más en sintonía con el radicalismo que con las peculiaridades de la comedia musical. Con todo, a pesar de esas concesiones genéricas, *A Nous la liberté* censura con éxito la fácil suposición, compartida por algunos anarquistas y por la mayoría de los marxistas, de que un futuro radiante, tecnocrático, plasma un ideal «progresista».

La moderada condena del progreso que realiza Clair se refuerza con garbo visual, auditivo y narrativo. La fachada reluciente de la fábrica de gramófonos de Louis, con sus paneles de vidrio y su simplicidad aerodinámica, por ejemplo, captada en una virtuosista toma desde un ángulo inferior, se parece a los ejemplos más ostentosos de la arquitectura al estilo Bauhaus. Muchos de los arquitectos de la Bauhaus original –Walter Gropius por ejemplo– ensalzaron al principio un idealismo cuasi socialista; el minimalismo despojado de los edificios se sugirió como estilo ejemplar para las viviendas de los obreros. Sus aspiraciones cuasi socialistas se evaporaron cuando este estilo ultrafuncional se convirtió en el estilo empresarial *de rigueur*. Dentro de la versión del «mundo al revés» que ofrece *A Nous la liberté*, la fortaleza de vidrio y acero se vuelve tan opresiva como la fábrica prisión presentada en las secuencias iniciales de la película. De manera similar, cuando Emile se ve finalmente presionado para buscar trabajo en este apéndice masivo de la industria del entretenimiento, una voz despersonalizada que informa de modo imperioso al flujo de postulantes: «les daremos trabajo ... Den la vuelta y sigan adelante» se yuxtapone como un contrapunto a la despreocupada falta de interés en el proceso de contratación por parte de Emile, quien sigue distraído por su persecución quijotesca de Jeanne. El conflicto entre el discurso oficioso y monológico, y la espontaneidad impulsiva, es más que un mero componente de un sistema textual, aunque se lo introduzca con humor. Las fuerzas opuestas de la eficiencia burocrática y la lasitud potencialmente rebelde se ponen de relieve en una secuencia subsiguiente de la línea de montaje que casi seguramente inspiró interludios cómicos análogos en *Modern Times* de Chaplin.



La fábrica de gramófonos en *A Nous la liberté*.

Emile, más interesado en la ensoñación amorosa que en el trabajo, saltea de continuo la fijación de las tuercas en una procesión de gramófonos recién armados.

No es de sorprender que la indiferencia de Emile frente a la tarea que tiene entre manos produzca el enojo de sus compañeros, y finalmente se ve envuelto en una breve escaramuza con un obrero mayor. Si bien la opinión mayoritaria condena a los obreros como Emile por considerarlos «perezosos», gran parte de los anarquistas estaría de acuerdo con Kropotkin en que muchos de los así llamados individuos perezosos son «gente extraviada en una dirección que no responde a su temperamento ni a sus capacidades».³⁹ Emile, al igual que un haragán cinematográfico más escandaloso, el Boudu de Renoir, prefiere fundirse con los desechos de la vida urbana —y recrear un mundo pastoral alternativo dentro de la ciudad— antes que aceptar las exigencias conformistas del trabajo.⁴⁰ En cambio Louis, su antiguo amigo del alma, es un trepador ambicioso, muy dispuesto a reprimir los recuerdos de sus penurias mientras disfruta de su nuevo estatus como magnate industrial.

Paradójicamente la fábrica de Louis se dedica a manufacturar un producto que confirma —y hasta estimula— el cultivo de las fantasías. *A Nous la liberté* clama contra el trabajo inútil en una fábrica dedicada a producir como si se tratara

de salchichas un producto que se ha convertido en un ingrediente básico para la sociedad de consumo. El modelo productivista de Marx supone que una sociedad postsocialista producirá individuos que «permanecen fuera del proceso de producción en lugar de ser el principal agente en el proceso de producción». Esta supuesta transformación del trabajo alienado en el trabajo significativo implica que «el hombre... logrará ... el dominio de la naturaleza a través de su existencia societaria».⁴¹ Sin embargo, los reparos más recientes planteados tanto por los anarquistas como por los marxistas libertarios se refieren a la conveniencia del dominio de la naturaleza que constituye una contingencia tan enorme del proyecto iluminista, y también han atacado sin misericordia a la «racionalidad tecnológica» que posibilitó este proyecto y las «falsas necesidades» endémicas de la sociedad de consumo.

El elitismo, aunque sea involuntario, que puede acechar detrás de conceptos tales como las «falsas necesidades», no ha pasado inadvertido; la objeción de Wolfgang Haug – «la manipulación sólo pudo ser efectiva si “en alguna forma” captó los “intereses objetivos” de los que son manipulados» –es una crítica más sutil de la «estética de la mercancía».⁴² En un nivel concreto, el gramófono, alternativamente celebrado y ridiculizado en *A Nous la liberté* rastrea la forma en que nacieron las pautas rutinarias del consumo y también apunta al verdadero matrimonio de maestría y tecnología que da vida a la película de Clair, y la hizo posible. Una de las tomas más intrincadas representa a Louis, fotografiado desde un ángulo superior, cuando examina un nuevo gramófono mientras sus asistentes dan vueltas a su alrededor en espera de órdenes. Una secuencia subsiguiente demuestra la efectividad del elaborado sistema de supervisión con que cuenta la fábrica, un primitivo pero eficaz precursor de las bases de datos computarizadas. No es en modo alguno una coincidencia que Clair elija representar el despliegue de poder que acompaña a la manufactura de tocadiscos, en lugar de construir su narrativa alrededor de la producción en masa de automóviles o inodoros. Como observa Jacques Attali, «con la introducción del disco se produce el colapso del espacio clásico para el discurso».⁴³

El consumo masivo de los tocadiscos que se parodia en *A Nous la liberté* condujo sin duda a cambios, tanto positivos como negativos, en la recepción de la música por parte del público, y en su apreciación. Si bien el acceso a clásicos importantes y a la música popular se amplió con las grabaciones, podemos identificar al siglo XX con una esfera musical privatizada, cuya espiral descendente, o teleología invertida, puede rastrearse desde la invención del fonógrafo al desarrollo reciente del *walkman*. Michael Chanan observa que el *walkman* «provo-ca una sensación de solipsismo ... mediante el aislamiento del oyente con respecto al mundo, a través de la música».⁴⁴ En muchos aspectos, *A Nous la liberté* es un llamamiento a la restauración de los placeres comunitarios, ya que la modernidad, y el industrialismo en particular, no sólo produjo un efecto adverso en

la autonomía individual, sino que también tuvo consecuencias negativas para las comunidades que deben hacer frente a los abusos de un Estado insensible.

El musical, un género que requiere un mínimo de diálogo expositivo y con frecuencia da realidad a anhelos utópicos, resultó el vehículo perfecto para la suave reprimenda de Clair a la industrialización. Aun cuando la orientación política de Clair no era clara, un coro de niños que entona con dulzura la sardónica letra «El trabajo es obligatorio/porque el trabajo es libertad», demuestra el potencial antiautoritario de los musicales aparentemente frívolos. Con todo, las verdaderas contradicciones de la película se hacen evidentes en una de las secuencias finales, en la cual se destaca la decisión que adopta Louis de legar a sus compañeros su fábrica recién construida y más aerodinámica aún, mientras saluda el advenimiento de una era totalmente automatizada en la cual máquinas ultrasofisticadas convertirán el trabajo humano en algo obsoleto. El gesto aparentemente magnánimo de Louis, que ejemplifica tanto una prestidigitación narrativa como una desordenada ideología, puede considerarse un achicamiento tecnocrático, un presagio del anarquismo «posterior a la escasez» en el cual el progreso tecnológico hace posible un futuro igualitario, o bien una mera maniobra autoritaria para desplazar a los obreros sin abolir realmente el trabajo. Este frenético modo de cubrirse fue reconocido hace años por Harry Alan Potamkin, quien reflexionaba que si «Clair se burla de la racionalización ... su intención es burlarse del capitalismo o del comunismo o de ambos; la fábrica es entregada a los obreros: ¿está tomando el pelo a la imagen socialdemócrata: el patrón, el obrero, la fábrica?»⁴⁵ Aunque Potamkin identifica algunas de las paradojas irreconciliables de la película, su propio izquierdismo ortodoxo le impidió ver el hecho de que el capitalismo y los comunistas comparten puntos de vista acerca de la racionalización asombrosamente similares. «Sólo trabajará la máquina», proclama Louis: un sentimiento que compartió P. M. Kerzhentsev⁴⁶ (considerado el equivalente soviético de F. W. Taylor) al igual que los magnates industriales estadounidenses. Si se tiene en cuenta el flirteo del propio Clair con los adherentes autoritarios, aunque nominalmente «socialistas», a la planificación centralizada, su respaldo a una «organización, progreso ...» sin atenuantes quizá debería causar temor en lugar de admiración.

Cualquiera sea nuestro veredicto, la proclamación de la utopía tecnológica que hace Louis inspira la visión de Clair de una utopía estática de los obreros, en la cual los planos de relucientes gramófonos nuevos no tocados por manos humanas se yuxtaponen a una toma de obreros despreocupados que bailan y juegan a las cartas y a los bolos. Murray Bookchin, conocido por su vigorosa hostilidad a buena parte de la herencia modernista, arroja una mirada bastante fría a la visión del futuro que manifiesta Clair. Así refunfuña que «los obreros de *A Nous la liberté* ... obtienen su libertad en un país de Jauja altamente industrializado: sus funciones pasan por completo a las máquinas, mientras ellos no hacen otra cosa más que jugar en los campos cercanos y pescar en

masse a orillas de ríos que muestran un extraño parecido con sus líneas de montaje». ⁴⁷

La aridez de la conclusión de Clair también perturbó a Dudley Andrew, quien sostiene que «Clair seguramente debió tener conciencia de que su propia estética conspira contra el frío modernismo racional que pretende satirizar». ⁴⁸ Tanto para Andrew como para Gilles Deleuze, uno de los críticos más feroces de Clair, *A Nous la liberté* reduce los personajes a componentes intercambiables dentro de un paisaje mecanizado. Si bien hay más que un grano de verdad en esta dura conclusión, las aporías de la película reflejan el dilema que acarrea una crítica al industrialismo y la racionalización desde el interior del contexto de un medio que se hizo posible gracias a la racionalización misma: la creación de películas depende del «trabajo a destajo» de innumerables participantes. Por esta razón, una crítica de los fallos de *A Nous la liberté* debiera ser menos una empresa de autoría que un interrogante de la ética productivista y de la estética del cine mismo.

***Tout va bien*: Mayo del 68 y el control de los obreros**

Cuando en 1994 se le pidió a Jean-Luc Godard que hiciera un comentario sobre su breve incursión en el reino del cine político durante los últimos años de la década de 1960 y los primeros de 1970, reflexionó acerca de su radicalismo pasado con aparente falta de sinceridad:

Tengo recuerdos de un recreo: fue como una interrupción de las clases. Uno finge, y yo era más joven. Llegué a la política a una edad más tardía. No provine de una familia política, mis padres no eran militantes, y no se me educó con conciencia política. Aprendí más acerca de la historia a través de las novelas que lo que aprendí directamente. Para mí la historia fue algo así como la novela más grande de todos los tiempos. Aunque en algunos aspectos se trató de algo serio, no dejó de ser como unas vacaciones. ⁴⁹

Esta exasperante respuesta, en la superficie poco informativa, contiene algunas claves para el proceso por el cual Godard, en colaboración con Jean-Pierre Gorin, realizó una película que ejemplifica el renacimiento del interés en los ideales anarcocomunistas con respecto al control por parte de los obreros, a pesar de las convicciones ideológicas explícitamente maoístas (anti-PC, pero también neostalinistas) de los realizadores. ¿Qué conclusión podemos extraer del hecho de que en 1972 supuestos maoístas pudieran realizar un filme que, en varios aspectos, cristaliza muchas de las corrientes libertarias de izquierda más vitales, las que ejercieron su influencia en el fervor insurreccional de Mayo del 68? Esta

paradoja nos recuerda el hecho de que algunas veces la confusión ideológica puede engendrar obras sorprendentemente perspicaces.⁵⁰

Una empatía con el espontaneísmo anarquista, por involuntaria que fuese, no siempre resultó evidente en las películas con frecuencia ampulosas del grupo «Dziga Vertov» de Godard y Gorin. *Wind from the East* (1969), un filme cuya incoherencia política sólo es superada por su aburrimiento, condena a los comunistas organizados en consejos y a los anarquistas, con un seudorigor olímpico. Sin embargo, a diferencia del didactismo bastante estéril y seudobrechtiano de *Wind from the East* (no obstante la participación nominal del libertario de izquierdas Daniel Cohn-Bendit), *Tout va bien* puede considerarse una síntesis auténticamente brechtiana de placer e instrucción. Además, los maoístas con quienes simpatizaban Godard y Gorin, en particular los miembros jóvenes de la *Gauche Proletarienne* (GP),⁵¹ combinaban una profunda devoción por la «revolución cultural» autoritaria de Mao (una revolución social totalmente jerárquica), con la inclinación a la acción directa militante en tierras francesas que compartía cierto parentesco con el anarquismo, aunque mal digerido y mal concebido. Robert Stam observa que *Tout va bien* «está estructurada en torno de un juego tripartito de lenguajes ideológicos: el del capital, el del Partido Comunista y el de los maoístas».⁵² Según Stam, esas yuxtaposiciones apuntan a la inclinación de la película hacia lo que Mijaíl Bajtín llamó «heteroglosia» y ofrecen pruebas de que la hostilidad de Godard y Gorin con respecto a una estética ilusionista recoge beneficios políticos reales. Una perspectiva bajtiniana resume con eficacia la irreductibilidad de *Tout va bien* a lugares comunes monológicos. Pero una perspectiva anarquista complica algo más las cosas, ya que la retórica de los maoístas era considerablemente más monológica (se la podría juzgar como un neostalinismo disfrazado de ultraizquierda) de lo que supusieron los entendidos de *Cahiers du Cinéma* durante la década de 1970. La estructura polifónica de la película incluye una interacción entre su ostensible maoísmo y un antiautoritarismo incipiente, que mira hacia Pekín pero lucha por nacer. Esto puede ayudarnos a aclarar la caracterización más bien frívola que Godard hace de sus películas políticas, cuando las considera como excursiones festivas sin rumbo fijo durante una «interrupción de las clases». Wittgenstein llamó al arte «el lenguaje que sale de vacaciones», y el concepto de Godard/Gorin con respecto al filme como algo parecido a un experimento estético provisional, y no un sistema cerrado, no excluye perspicacias políticas fortuitas que chocan con las convicciones ideológicas de los directores. Esta contradicción puede atribuirse al hecho de que *Tout va bien* no describe a la militancia política como el triunfo heroico de egos autónomos; en cambio presenta una colección heteroglota de voces que reflejan el fermento *no resuelto* del período posterior a 1968 en Francia.

No sorprende que el anarquismo encubierto, quizás hasta inconsciente, de *Tout va bien* haya sido notado por numerosos guardianes de la ortodoxia iz-

quierdista. Silber censuró a Godard y Gorin por su falta de adhesión a un partido de vanguardia y encontró serias actitudes pequeño burguesas en el paréntesis culminante del supermercado.⁵³ De manera similar, un grupo maoísta que atacó a la película en las páginas de *Cahiers du Cinéma* criticó lo que se consideró «anarcosindicalismo pequeño burgués».⁵⁴ Sylvia Harvey, en forma quizás más reveladora, se quejó de que «*Tout va bien*... actúa como una defensa sostenida de la posición izquierdista, ofreciendo al final una adhesión no problemática a la política de la espontaneidad, con lo cual reproduce una ideología que, podría argumentarse, constituyó una de las principales debilidades del movimiento de Mayo».⁵⁵ Harvey, quien no muestra la forma en que la izquierda ortodoxa hubiera podido evitar las transgresiones de los *gauchistes*, es presa de la misma lógica burocrática de un Partido Comunista que nunca captó la importancia potencial de la breve alianza entre obreros y estudiantes, producida en Mayo del 68: una impotencia burocrática que se ataca en la película de Godard y Gorin. El abismo evidente entre lo que los ideólogos consideraban un odioso anarcosindicalismo y la presunta aversión maoísta del grupo Dziga Vertov al legado anarquista puede explicarse, en parte al menos, con la afirmación de Gorin de que el enfoque colaborador de *Tout va bien* representa un intento de socavar, y quizá sustituir, el concepto de la supremacía autoral: «alcanzar el punto en que uno no habla como un ego, en que algo habla a través de uno».⁵⁶ Esta comprensión profundamente bajtiniana de la forma en que la «cacofonía de voces» puede arrojar luz sobre complejas realidades sociales explica también la contradicción de una película antiautoritaria realizada por individuos que poseen vínculos por lo menos tentativos con una ideología autoritaria. Además, artistas como Godard y Gorin, al igual que filósofos como Jean-Paul Sartre y Ernst Bloch, con frecuencia reprimieron de modo masoquista impulsos anarquistas. Los impulsos libertarios de izquierda de Bloch, por ejemplo, se vieron atemperados por lo que su propio hijo calificó de «inquebrantable lealtad política y filosófica a la República Democrática Alemana en los últimos años de acoso stalinista posteriores a 1945».⁵⁷

Los críticos de la película han tendido a considerar el extremismo político de *Tout va bien* como un apéndice de su radicalismo formal. Si bien la reinención que el filme hace del brechtianismo y la reflexión forman parte sin duda de su *gestalt* política, las raíces históricas específicas de su involuntario izquierdismo anarquista se han ignorado de manera coherente. Puesto que, como sostiene Harvey, *Tout va bien* es una elaboración del *gauchisme* del 68, es importante delinear específicamente las corrientes políticas que conforman el «izquierdismo» de el filme. A pesar de la adhesión bastante superficial de Godard y Gorin al maoísmo, la película es un tributo de soslayo a las corrientes comunistas favorables a los consejos obreros, bien ejemplificadas en la obra de Karl Korsch, Anton Pannekoek y Paul Mattick, a quienes los militantes redescubrieron durante los últimos años de la década de 1960 y que tuvieron un papel importante en los

debates relativos al control por parte de los obreros, debates que alcanzaron su apogeo durante los acontecimientos de Mayo. Los comunistas partidarios de los consejos diferían de los anarcosindicalistas en su aceptación de Marx, pero estaban de acuerdo con la orientación antiburocrática del anarquismo, en tanto rechazaban como intrínsecamente no democrático el concepto de «centralismo democrático» de Lenin. Además, con frecuencia los anarquistas y los comunistas partidarios de los consejos formaron alianzas; el editor anarquista Dwight Macdonald, por ejemplo, publicó artículos de Korsch y Mattick en su periódico de corta vida *politics* (la *p* minúscula fue una elección deliberada). Pannekoek, el teórico y activista holandés, es con frecuencia la figura más representativa que surge del fermento «consejista», pues funde «una visión materialista de la historia» con la visión idealista sin excusas de que las revueltas obreras son en realidad «luchas de conciencia».⁵⁸

Existen muchas afinidades, así como ciertas diferencias, entre el anarcosindicalismo y la visión de Pannekoek con respecto al comunismo organizado en consejos. Si bien los anarcosindicalistas tuvieron poca paciencia con la elaborada epistemología marxista de Pannekoek, compartieron una buena parte de su sesgo ultraproductivista.⁵⁹ Por otra parte, los comunistas partidarios de los consejos estaban totalmente de acuerdo con el antiparlamentarismo y la creencia en la acción directa de los anarcosindicalistas –la huelga salvaje se convirtió en el paradigma del ataque de la llamada «ultraizquierda» contra el socialismo burocrático– que Lenin condenó explícitamente en su *El izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo*. Los comunistas «consejistas», por lo tanto, pertenecen a una orientación reciente que Mattick bautizó como «comunismo antibolchevique»; ellos creen que los comunistas no tenían interés en abolir el trabajo asalariado y que sostenían de modo convincente que «en el arsenal del stalinismo no hay nada que no se pueda hallar también en el de Lenin y Trotsky».⁶⁰ Muchas de esas ideas fueron incorporadas a la izquierda francesa –sutilmente modificadas– por el activista y filósofo Cornelius Castoriadis, un teórico cuya tortuosa progresión política lo llevó del comunismo ortodoxo al trotskismo y por último a una fusión idiosincrásica de anarquismo y comunismo de consejos.⁶¹ Los situacionistas, con una ingratitud tan típica como atrayente en ocasiones, tomaron muchísimo de la obra de Castoriadis y la sometieron a una condena implacable y a veces difamatoria. A pesar del «maoísmo» manifiesto de Godard y Gorin, *Tout va bien* es una película que a menudo plantea gráficamente las elecciones difíciles de aceptar entre un Estado capitalista inflexible y las pretensiones del comunismo oficial que suenan, sorprendentemente, como el statu quo al cual se suponen opuestas.

La reflexión a menudo angustiada de *Tout va bien* permite que la película evite los estereotipos fáciles y alcance el estatus de una meditación histórica que todavía resulta pertinente. Si *Wind from the East* se vio obstaculizada por un di-

dactismo crispado, buena parte de la eficacia de *Tout va bien* surge del hecho de que el diálogo de los actores se compone ante todo con citas de fuentes políticas diferentes. Godard y Gorin exponen la crónica del avance turbulento de una huelga salvaje en la fábrica de salchichas «Salumi», y la animada declamación que el administrador de la fábrica hace de pasajes de *Larga vida a la sociedad de consumo*, del economista Jean Saint-Geours, ilustra la forma en que una estrategia dialógica –«una relativización de la conciencia lingüística»– refuerza este respaldo cinematográfico de la autogestión obrera. En lugar del usual retrato psicológico del patrón tiránico, familiar en muchas películas de izquierda, Godard y Gorin presentan un monólogo entregado por un administrador hábil, «progresista». Su repetición, palabra por palabra, de los lugares comunes de Saint-Geours –una síntesis insulsa, pero sorprendentemente «liberal», de ideas seleccionadas de Marx, Weber y Galbraith– ilustra el hecho de que, en una era de desindustrialización, hasta los patrones tienen que modular una retórica liberal y evitar los sentimientos antiobreros más estridentes de los poderosos del siglo XIX, tales como Henry Clay Frick. Esta astuta apropiación de las trivialidades de Saint-Geours demuestra, en una forma perfectamente despsicologizada, la índole reificada de lo que a menudo pasa por observación sociológica. La cacofonía de los discursos de *Tout va bien* también está ejemplificada, como cabría esperar de Godard, por un choque cuidadosamente coreografiado de sonidos e imágenes. Un plano particularmente complejo, por ejemplo, yuxtapone la perorata conformista de un delegado de la CGT –tomada de un manifiesto titulado *La Vie ouvrière*– a la conversación de un *gauchiste* con sus camaradas y una multitud de obreros aparentemente no alineados. La afirmación del funcionamiento de la CGT en el sentido de que la «tarea de establecer la democracia debe ser cumplida por un gobierno de coalición del pueblo» –es decir, un régimen burocrático que «habla por» el pueblo– es refutada sutil pero eficazmente por la indiferencia de los verdaderos obreros.

La parodia de preocupaciones autobiográficas de *Tout va bien* permite a Godard y Gorin evitar la falta de sinceridad que a veces aflige a los izquierdistas de clase media, cuando tratan de comprimir el descontento de la clase obrera en narraciones sin fisuras. Obviamente es demasiado simplista aceptar a Yves Montand, el cineasta dividido por el deseo de éxito comercial y compromiso político, y a Jane Fonda, la periodista idealista aunque absorta en sí misma, como sustitutos de Godard y Gorin. No se trata tanto de que esos glamorosos representantes de los medios de comunicación –a cuyo valor económico se refiere la voz en off del comienzo de la película, que acompaña a un montaje armado con cheques– funcionen como autoacusaciones paródicas, o incluso cuasi confesionales, de culpabilidad liberal. La insistente autointerrogación de la película se refiere más a la crítica del naturalismo sin adornos de filmes tales como *Coup pour coup* (1972) de Marin Karmitz. La postura política de Karmitz con respecto al

control obrero era muy similar a la de Godard y Gorin, y su película fue severa y bastante injustamente atacada por algunos de los críticos *gauchistes* más militantes.⁶² Por cierto, la reflexión no debería considerarse como la única opción estética viable para los cineastas comprometidos políticamente.

Con todo, una estrategia reflexiva funciona en forma brillante para Godard y Gorin. Invariablemente encuentran metáforas visuales novedosas para señalar su propia complicidad en el sistema que quieren condenar, sin incurrir en una auto-flagelación improductiva. Por ejemplo, cuando la voz en off de un obrero explica el agotamiento y el tedio que acompañan a la vida en la línea de montaje, la imagen muestra tomas que siguen a Montand empujando grandes trozos de carne por el piso de la fábrica, y a Fonda rellenando salchichas con mucha diligencia. Estas tomas, además de registrar los matices de la «lucha de conciencia» (o *geistige*) que Pannekoek aisló como catalizador necesario de la transformación social, expresan con vigor tanto la necesidad como el absurdo de los esfuerzos que realizan los intelectuales de clase media para lograr una relación de empatía con la clase obrera. Aun cuando el glamour superficial de las estrellas es difícil de erradicar, en algunos aspectos las tareas cotidianas que realizan Montand y Fonda forman parte de un proceso de desindividuación que nunca puede ser enteramente exitoso. En otro nivel, la nueva representación que hacen Fonda y Montand de algunos fragmentos de diálogo erótico dichos originariamente por Brigitte Bardot y Michel Piccoli en *Le Mépris* (1963), de Godard, desestetizan el hiperlirismo de la primera película y plantean una alternativa para las restricciones que impone la constitución tradicional de la pareja burguesa. La utilización de sus estrellas que realiza *Tout va bien* raya en el narcisismo textual; la *mélange* de política y autorreflexión se aproxima al género que Bajtín bautizó como «autobiografía de colores polémicos». Las bruscas referencias de Montand al apoyo superficial para los sindicatos y las víctimas del fascismo español aluden a la vinculación del actor con la ideología comunista común; el rechazo de la estrategia burocrática del PC, y la adhesión a una agenda cuasianarquista, implican que hasta la estrella de la película puede beneficiarse con una «lucha de conciencia». Incluso el set en dos niveles, con un corte transversal, que sirve como lugar para buena parte de la acción de la película –y nos ofrece visiones simultáneas tanto del taller como de las oficinas de la administración– encarna el cisma entre nuestras simpatías con las demandas de los obreros y la preocupación de los cineastas por la política de la representación. La versión modernizada de la estética de Erwin Piscator que ofrece *Tout va bien*, en particular los esfuerzos de este por «terminar con el mundo frívolo del teatro burgués»,⁶³ contribuyen a reproducir la polifonía inevitable de la lucha política, así como los intentos a menudo ineficaces que realizan los intelectuales objetivos por comprender esa lucha.

Tout va bien combina una mirada retrospectiva a los acontecimientos de Mayo del 68 con un anticipo del interés renaciente en la autogestión obrera, que

recorrería a Francia en 1973 (por lo general se cita la ocupación y la cooperativa obrera de poca duración en la fábrica LIP como ejemplo arquetípico),⁶⁴ después del estreno de la película. La fusión que realizan Godard y Gorin de las neurosis de personalidades pertenecientes a los medios de comunicación y las preocupaciones de los obreros, corresponde al deseo de los estudiantes y los intelectuales, vacilante y no siempre realizado, de colaborar con los obreros durante los sucesos de Mayo. El relato que hacen Roger Gregoire y Fredy Perlman de las coaliciones obrero-estudiantiles durante este período, en particular la ocupación de las fábricas de Citroën y Renault, enfatiza el hecho de que «aun cuando los comités estaban compuestos por obreros tanto como por “intelectuales”, y aun cuando los miembros del comité dejaron de separarse unos de otros en esas dos categorías, desarrollaron una actitud “especialista” que diferenció a los militantes del comité tanto de los obreros como de los “intelectuales”».⁶⁵

Las estrellas de los medios de comunicación que intervienen en *Tout va bien* experimentan una «separación social» más radical (debe recordarse que uno de los textos situacionistas clave se llama «crítica de la separación»), puesto que ante todo se trata de transeúntes pasivos que son testigos de la transformación de los obreros en sujetos autoconscientes. El personaje de Fonda expresa su angustia con particular presteza; ella cree que la futilidad de su trabajo se parece a «una montaña que da a luz un ratón», y lamenta el hecho de ser una corresponsal norteamericano en Francia que «no corresponde con nada». Según la formulación neositucionista de Fredy Perlman, el trabajador promedio «no existe en el mundo como un agente activo que lo transforma ... él consume y admira pasivamente los productos de la actividad humana».⁶⁶ *Tout va bien* sigue los pasos de Mayo del 68 al demostrar que los obreros no necesitan instituciones o dirigentes para salir de esa pasividad debilitante. Los representantes de la «sociedad del espectáculo» –Fonda, por ejemplo, comprende con desaliento que su artículo sobre la huelga es «una mentira de mierda»– son mucho más pasivos que los obreros, quienes manifiestan con lucidez sus quejas y analizan los estragos físicos y mentales producidos por los cupos de producción, mientras usurpan con regocijo carnavalesco la autoridad de sus patrones. Una secuencia en la cual un joven obrero cubre una imagen de la fábrica Salumi con pintura azul ejemplifica la negación activa de los trabajadores, postura que poco tiene en común con la introspección autolacerante de Fonda y Montand.

El tumulto culminante de la película, en un «hipermercado» francés, ilustra el alcance de la deuda no reconocida que Godard y Gorin tienen con los situacionistas. Los militantes situacionistas, cuya influencia excede a lo reducido de su número, se apropiaron del legado de Pannekoek y los comunistas defensores del sistema de consejos, y lo continuaron. El situacionista René Viénet, opositor violento a la aserción de Marcuse en *One Dimensional Man* [El hombre unidimensional] en el sentido de que la clase obrera ha sido «integrada» al tejido

social –afligida de modo irremediable con una pérdida contingente de potencial revolucionario– proclamó que «si bien la alienación del consumidor, la pasividad espectacular y la separación organizada han sido las principales realizaciones del bienestar moderno, esos impedimentos para el cambio «fueron desafiados por el levantamiento de Mayo ... los obreros ingresaron en la lucha de manera espontánea, armados sólo con su subjetividad en rebeldía».⁶⁷ La juega final en el supermercado de *Tout va bien*, en la cual el recorrido de la cámara capta a un funcionario del Partido Comunista que pregona con energía su manifiesto, así como a obreros no alineados que saquean impulsivamente los bien provistos estantes, concreta el espíritu de la «subjetividad en rebeldía». También está clara, desde luego, la razón por la cual los izquierdistas más tradicionales consideraron que un movimiento encaprichado con efímeras erupciones revolucionarias estaba condenado a una vida breve. La pretensión de Viénet en cuanto a que el «movimiento de ocupación ... despertó a los amos de las mercancías ... nunca más una sociedad espectacular volverá a dormir en paz», puede parecer ahora demasiado optimista, mientras que el radicalismo *in toto*, tanto el común como el de «ultraizquierda»,⁶⁸ parece hallarse en una crisis casi irreversible. La penúltima perorata de la voz en off: «cambien todo, ¿pero por dónde empiezan? Todo ahora mismo» resume el fermento del período posterior al 68 en Francia, un deseo de poner el mundo al revés y al mismo tiempo la comprensión de que tal tarea está lejos de ser fácil. Algunos comentaristas recientes, invocando la teorización del carnaval que realizó Bajtín, se han preguntado si «la extraordinaria combinación que se dio en Mayo, de fiera violencia y una falta casi completa de derramamiento de sangre, puede entenderse como “una intensificación ficticia del intercambio simbólico”: la exteriorización del deseo de revolución antes que de la revolución misma».⁶⁹ En buena medida las cavilaciones de este tipo tuvieron su origen en la disminución de la energía radical, tanto en Europa como en los Estados Unidos, desde mediados de la década de 1970 hasta el presente. Sin embargo *Tout va bien* ofrece pruebas de que la inversión carnalesca puede también iluminar el impulso para este ataque a la jerarquía, y de que no hay razón para considerarlo un mero fenómeno estético, «una intensificación ficticia del intercambio simbólico». Viene al caso, por ejemplo, la sorprendente negativa de los obreros a conceder al patrón cautivo necesitado de aliviar su vejiga más tiempo del que se les permite a ellos. Bajtín sostenía que «el estrato más bajo es el verdadero futuro de la humanidad»,⁷⁰ y la ocupación de la fábrica que obliga al patrón a convertir su oficina en un *pissoir* improvisado sugiere un posible futuro en el cual la coacción burocrática habrá dejado de existir y resulte inimaginable. En lugar de cambiar «todo ahora mismo», la izquierda radical hizo implosión lentamente, en parte al menos como resultado de la escisión del movimiento radical en *grupúsculos* diminutos e inútiles.⁷¹ Pero *Tout va bien* (por frívola que ahora pueda parecerle al propio Godard) todavía es digna de ser

mencionada por su visión de una sociedad no jerárquica, aun cuando los directores de la película sólo hayan tenido una vaga conciencia de sus implicaciones anarquistas.

La rebelión contra el trabajo: *La Classe Operaia Va in Paradiso*, de Petri

No obstante el hecho de que ocasionalmente una película, como *Metello*, traza el mapa de las fluctuaciones históricas en la conciencia de los obreros, la mayoría de las que celebran las insurrecciones antiautoritarias de aquellos no utilizan las huelgas, ni siquiera las huelgas anarcosindicalistas masivas, como punto de partida. En su mayor parte las películas realizadas, entre otros, por Petri, Fardalo y Tanner se preocupan más por desafiar lo que el polémico anarquista p. m. llama «la máquina planetaria del trabajo»⁷² –el proceso mismo de la industrialización– que por combatir los excesos de patrones autócratas específicos. Una crítica sofisticada al sindicalismo conformista, como lo es *La Classe Operaia Va in Paradiso* (1971) comparte el anhelo de Bakunin a favor de «la completa negación de toda autoridad y de todo poder», así como su complementaria «negación del concepto del individuo como ciudadano del Estado, reemplazado por el concepto del hombre libre [*sic*]».⁷³

La Classe Operaia Va in Paradiso, carente de la intrincada reflexividad de *Tout va bien*, describe la vida de la clase obrera en una forma que podría considerarse más cargada de matices, e incuestionablemente más perturbadora. Studs Terkel llega a la conclusión de que «el trabajo, por su propia naturaleza, tiene que ver con la violencia: contra el espíritu tanto como contra el cuerpo».⁷⁴ Por consiguiente el retrato de un obrero siderúrgico, Ludovico Massa (que Gian Maria Volonté personifica en forma magistral), endurecido por las exigencias del trabajo a destajo, está mucho menos idealizado que los representantes proletarios con sangre de horchata que consagran Godard y Gorin. Massa no puede satisfacer las expectativas del Partido Comunista ni de los estudiantes maoístas (los cuales quisieran que él se ajustara a sus respectivas visiones de la rectitud política) y sus frustraciones se reflejan en su sexismo, al que no se presenta ni como ejemplar ni como particularmente chocante, y en su capitulación voluntaria ante el señuelo del consumismo. *La Classe Operaia Va in Paradiso* sigue el camino de Massa desde su tolerancia casi robótica frente a su régimen de trabajo hasta una angustiada rebelión; no es ni un dechado de revolucionario ni un zafio apolítico. La película evita las exhortaciones revolucionarias, y se limita a sugerir cómo el trabajo rutinario puede paralizar tanto el cuerpo como la mente. El *modus operandi* de Petri da más importancia al mostrar que al contar. Inicia la película con un primer plano de Massa levantándose para controlar el



Gian Maria Volonté como el descontento obrero Ludovico Massa
en *La Classe Operaia Va in Paradiso*.

reloj despertador, una toma subsiguiente de las luces deslumbrantes de la fábrica, y una dramática recorrida del rostro exhausto de Volonté cuando se queja de un terrible dolor de cabeza.

Sin embargo, en lugar de convertirse de inmediato en un rebelde, Massa —bautizado jocosamente como «Lulu la herramienta»— acepta al principio su destino y, según su propia opinión, llega a ser un rabioso «stajanovita». Esta referencia al minero soviético de la región de Donbass, heroicamente productivo, cuyo notable rendimiento fue encomiado por Stalin durante la década de 1930, une los modos de racionalización capitalista y del socialismo de Estado, supuestamente antitéticos. Ambos sistemas glorificaron el autosacrificio, o lo que Max Weber llamó «ascetismo laico interior», una ética que frenaba en forma ostensible la disidencia del obrero». Como señala Moshe Lewin, empero, el stajanovismo sabotaba al final la producción eficiente, por cuanto «la orientación hacia los superhombres tenía un efecto desorganizador, en buena medida por el resentimiento que producía entre los obreros que no estaban a la altura de las hazañas de los menos y envidiaban los privilegios que llovían sobre los elegidos en épocas de escasez».⁷⁵ Sólo en forma tentativa Massa es capaz de personificar

esta parodia de la productividad herculeana, porque se considera a sí mismo en términos totalmente reificados: un individuo que es como una fábrica, «una fábrica de mierda». Tiene plena conciencia de que se conduce como un «mono entrenado», pero prefiere el aturdimiento brutal a la frustración que experimenta cuando lo abruma la ira y el deseo sexual. Un accidente laboral brinda el catalizador para el rechazo masivo de la institución del trabajo por parte de esta herramienta, y Petri demuestra a su público que el régimen del taller se evidencia también en la sexualidad alienada de las relaciones de este obrero con su mujer y con su amante.

La progresión de Massa desde la productividad maníaca hasta la resistencia al trabajo hace pensar en el propio punto de vista, ambivalente por tradición, que la izquierda italiana ha tenido con respecto a la racionalización, ejemplificado en especial por la obra de Antonio Gramsci. Gramsci ha sido saludado en forma alternativa como un leninista acérrimo pero innovador, y como un hombre siempre a punto de rechazar la tradición leninista. Estas antinomias se hacen en extremo evidentes en su «Americanism and Fordism», un trabajo en el cual se reconoce que la versión norteamericana del ascetismo laico interior «contribuyó a crear en los Estados Unidos un tipo de individuo históricamente nuevo, el “gorila entrenado”»,⁷⁶ pero que, desde una posición marxista con algo de fundamentalismo, defiende al «fordismo como la última etapa en el proceso de los intentos progresivos realizados por la industria para superar la ley que rige la tendencia a caer de la tasa de utilidades».⁷⁷ Si bien *La Classe Operaia Va in Paradiso* fue atacada por los izquierdistas tradicionales a causa de su «ideología confusa»,⁷⁸ esta película fríamente no dogmática de Petri hace estallar discretamente las contradicciones que Gramsci no logró resolver con éxito en «Americanism and Fordism».

La insistencia nada sutil de *La Classe Operaia Va in Paradiso* en que el stajonovismo frenético de Lulu es un producto de su frustración sexual puede parecer ahora un poco reduccionista. Corresponde a una tendencia a alinear el freudismo radical, en particular la obra de Wilhelm Reich, con el radicalismo antistalinista de filmes tales como *La Cina è Vicina* (1967) de Marco Bellocchio y *WR: Mysteries of the Organism* (1971) de Dusan Makaveiev. De todos modos, la equiparación que hace la película entre el trabajo sin sentido y la sexualidad mecánica es reconfortantemente moderada. Un primer plano de una máquina apagada, por ejemplo, es seguido por una toma de Lulu llorando por su deseo de «un culo». Pronto se hace evidente también que la opinión unidimensional de Lulu en cuanto a las mujeres como vehículos para su placer inmediato convierte a su vida sexual en algo triste y mecánico. La vacuidad de la vida doméstica de Lulu, que comparte con su amante taciturna (Mariangela Melato), no puede considerarse la antítesis placentera de la penosa línea de montaje. El ruido constante del televisor es en apariencia el único antídoto para una existencia que

refleja, antes que aliviarla, la monotonía de la vida en la fábrica. En años recientes, la crítica de Michel Foucault al aislamiento que hace Reich de la represión sexual como fuente del autoritarismo político ha desinflado las pretensiones de quienes creían que el deseo libidinoso en libre flotación era la clave de la revolución social. De todos modos Reich, al menos en su obra temprana, no creía de modo simplista que la «revolución sexual» llevaría irrevocablemente a la revolución social y política. Por otra parte, un libertario de izquierda como Maurice Brinton, que prestó especial atención a esa obra temprana de Reich, estableció vinculaciones entre el énfasis antileninista en la autoactividad y el anhelo reichiano en cuanto a la erradicación de la sexualidad alienada. Este enfoque sostiene que la «coraza de carácter» de los obreros los protege de la desesperación suicida, puesto que se supone que si los obreros «se dieran cuenta de que están desperdiciando su vida al servicio de un sistema absurdo, enloquecerían o se suicidarían».⁷⁹

La decisión final de Massa con respecto a cuestionar un «sistema absurdo» se ve precipitada por el encuentro con un psiquiatra burócrata que exhibe una ridícula habilidad para manejar la jerga del freudismo vulgar. Según el pedante diagnóstico de este loquero, el dedo cercenado de Lulu –resultado de un ataque final de frenética laboriosidad– es emblemático de una prolongada «angustia de castración». Si bien *La Classe Operaia Va in Paradiso* encarna una crítica posterior al 68 de las variantes tanto capitalista como socialista de la ética del trabajo, también proporciona un marco narrativo para algunas de las corrientes dentro del movimiento «antipsiquiatría» que fueron especialmente vibrantes en Francia e Italia tras los acontecimientos de Mayo. Desde luego, a principios del siglo un pequeño grupo de psicoanalistas –Otto Fenichel, Otto Gross y Wilhelm Reich son quizá los «freudianos políticos» más prominentes– trataron de aunar las técnicas terapéuticas con cierta empatía para los problemas de la clase obrera.⁸⁰ Sin embargo, para la década de 1960 el psicoanálisis conformista gozaba de supremacía, y la afirmación de Félix Guattari en el sentido de que «existe una profunda interacción entre los individuos y los problemas psicopatológicos y, por otro lado, el contexto político y laboral» podría haber parecido verdaderamente innovadora.⁸¹ Por supuesto, el peligro de algunas formas de antipsiquiatría, en particular la que anticipó R. D. Laing, estribaba en una tendencia a dar un carácter romántico a los «locos», considerados «esquizos» al estilo Byron; a los meros neuróticos se los desechaba con frecuencia por considerárselos ramplo- nes descontentos. Petri evita los riesgos de esta clase de romantización llevando coherentemente nuestra atención hacia las flaquezas de su protagonista. Además la película de Petri, que no es un ejemplo ni de optimismo revolucionario desordenado ni de nihilismo radical, no sugiere que los obreros o los locos habrán de encontrar necesariamente un lugarcito dentro de una eventual colectividad poscomunista.

Militina, un antiguo camarada de Lulu, hace las veces del catalizador que transforma al simpático antihéroe de Petri en un opositor militante a la monotonía forzosa. Militina termina languideciendo en un hospital para enfermos mentales, una institución antiséptica que tiene un parecido irónico con la fábrica BAN presentada en la película. La secuencia cuyo tema central es la primera visita de Lulu a Militina en ese hospital de características infernales peculiares amplifica la sutil retórica de la negación activa que muestra la película –el rechazo calculado tanto del credo patronal como del sindicalismo común– con particular éxito. En cierto momento Lulu informa orgullosamente a Militina que se ha «convertido en un símbolo» para los obreros más radicales. Pero, y ello no sorprende, a Militina le resulta difícil divertirse mucho con su nuevo estatus de icono. Cuando su ex colega le pregunta si en algún momento se dio cuenta de que se estaba volviendo loco, un primer plano del abatido ex obrero revela su desolación interior. La combinación de ira y rechazo pasivo llevan a Militina a repetir un sombrío panorama interior de desilusión final. «Dime para qué se utilizan esas piezas o te mataré», brama Militina; este alarido de desolación resume en forma sucinta la naturaleza del trabajo alienado, tal como lo dilucidan comentaristas dispares, sean el «joven Marx» de los *Manuscritos económicos y filosóficos* o el análisis anarcomarxista de *The Reproduction of Daily Life* [*Reproducción de la vida cotidiana*] de Fredy Perlman. La resistencia de Militina a esta alienación lo arma además con un cinismo saludable hacia los militantes maoístas que afirman estar luchando para su liberación y la de Lulu. De hecho Militina rechaza el regalo de un ejemplar de las *Citas de Mao Tse-Tung* que quiere hacerle Lulu, y su rechazo de los lugares comunes tanto capitalistas como leninistas lo convierten por lo menos en un anarquista embrionario. Su deseo, por vano que sea, de conocer el significado del trabajo a destajo provoca reminiscencias de la alienación de la línea de montaje que se recuerda en las memorias de Miklós Haraszti, en una época disidente húngaro que describió la disciplina fabril promovida por un régimen de socialismo de Estado supuestamente «liberal». La lúcida autobiografía de Haraszti, *A Worker in a Worker's State* [Un obrero en un estado de obreros] disuelve la dicotomía, siempre artificialmente impuesta, entre el Occidente capitalista y lo que una vez se llamó «socialismo existente en la realidad»:

Aun cuando trabajo, cuando he hallado el ritmo y me he fundido con la máquina, pensamientos y sentimientos no desaparecen; cambian. Lo que desaparece es la relación directa que los une a mí, la identidad entre yo y ellos. Es algo muy difícil de comunicar. La mejor forma en que puedo decirlo es esta: Yo dejo de existir ... Al final deja de existir el esfuerzo mismo: sólo hay una conciencia (o es una memoria) de mi agotamiento ... Soy el ritmo de la máquina, y quizá sea esta la razón por la cual, entre todas las cosas ajenas al trabajo, el sexo –del mismo carácter inerte, impersonal– es el que encuentra un lugar en mi conciencia. Hacer el amor sin amar: el ritmo me lleva. Sé lo que siento y lo que sentiré, pero no lo *siento*.⁸²

Mientras que *La Classe Operaia Va in Paradiso* recupera sin duda los paralelos entre el trabajo alienado y la sexualidad alienada, la película evita una moralización torpe cuando se niega a idealizar a Lulu. Su grosería con su mujer y su amante no se encubren, pero pronto se hace evidente que, para Petri, el sexismo de Lulu no es un mero dilema individual. Sus actitudes retrógradas son, por sobre todo, producto de un nexo social y cultural. La sutil acusación de Petri en cuanto a la complicidad de la cultura popular con la opresión económica y la miseria sexual de su protagonista quizá se oponga a la esencia de ciertos aspectos de la teoría posmoderna. De todos modos, la mirada negativa de *La Classe Operaia Va in Paradiso* en cuanto a la televisión y la publicidad no tiene que ver con un desprecio olímpico por la cultura popular, aunque ciertamente no esté de acuerdo con la noción de que un baño plateado, o escondido momento emancipatorio, acecha bajo las turbias orillas de cada mediocre comedia cotidiana. Petri, antes que condenar la cultura popular *tout court*, demuestra cómo los artefactos que representan las formas más degradadas de la cultura masiva –un anuncio de cerveza que exhibe a una atractiva muchacha de estilo *Playboy* y una versión inflable del pato Donald– refuerzan insulsamente una existencia que ya se ha hecho insulsa de modo irrevocable por obra del trabajo rutinario. Sería razonable, por cierto, alarmarse ante la caracterización que hace Andrew Ross en lo concerniente al punto de vista de la Escuela de Frankfurt acerca de las masas –«un populacho de imbéciles, inocentones y robots a quienes los canales monolíticos de los medios de comunicación y las industrias culturales han entregado a la pasividad y la conformidad»⁸³–, si no se tratara de una caricatura engañosa sobre la tesis de la industria cultural. Dado que muchos de los obreros italianos cuyas experiencias se presentan en forma de ficción en *La Classe Operaia Va in Paradiso* migraron a ciudades como Turín desde un Sur en el cual la cultura popular fue una vez particularmente fecunda, sería fácil estar de acuerdo con el análisis tradicional de la Escuela de Frankfurt según el cual la modernidad erradica las culturas populares hasta hacerlas irreconocibles. Sin embargo, la opinión diametralmente opuesta de Néstor García Canclini (quien escribe desde una perspectiva latinoamericana), en el sentido de que «el desarrollo moderno no suprime las culturas populares tradicionales»,⁸⁴ debiera llevarnos a hacer una pausa antes de afirmar que la alienación de Lulu es el producto de un proceso irrevocable de privación cultural.

El desdén que Lulu muestra al final hacia los anuncios brillantes y el pato Donald es un intento sincero, aunque no bien enfocado, por conservar algún grado de autonomía personal (una respuesta que, desde luego, sólo es potencialmente anarquista) a pesar de la inevitable arremetida de los medios de comunicación. James Roy MacBean nos informa que el público de un Festival de San Francisco aplaudió cuando Lulu, sin ayuda de nadie, desinfla al pato Donald con su cigarrillo.⁸⁵ Este tipo de compromiso con la cultura popular –y de resis-



Rebelión contra el trabajo en *La Classe Operaia Va in Paradiso*.

tencia a ella— abre ciertos interrogantes que corresponden a los debates contemporáneos relativos a la naturaleza de la resistencia por parte de los espectadores: se plantean cuestiones que, en alguna medida, coinciden con las demandas a favor de la resistencia de los obreros. ¿Pueden los espectadores mismos lograr la emancipación de los televidentes de clase obrera? Esta resistencia ¿podría configurar un proceso en el cual, como lo propone Ien Ang, los espectadores «negociaran activamente con las construcciones textuales»?⁸⁶ ¿O esta «negociación» activa es una microresistencia imperceptible que no lucha contra «la privación de poder ... la cual debe ser combatida con medios que exceden la resistencia individual» por la que aboga la «metodología de la audiencia activa»?⁸⁷

Con todo, si bien en ocasiones Petri parece sostener que la conciencia de Lulu ha sido seriamente deformada por los detritus de la cultura de masas, también ofrece pruebas de que este obrero furiosamente desromantizado ha logrado una percepción que le permite exponer la mala fe tanto del seudorradicalismo del sindicato como de la izquierda maoísta. En muchos aspectos, las secuencias culminantes de la película ilustran el vacío dentro de la izquierda italiana posterior al 68: una ciénaga en la cual la izquierda burguesa sólo ofrecía un

mejoramiento ineficaz y la «ultraizquierda» se limitaba a prometer una mera versión reformada del partido leninista de vanguardia. Este abismo se entiende concretamente después de que Lulu, despedido por su recién descubierta furia política, vuelve a ser tomado por una fábrica que teme una ulterior acción directa por parte de los obreros descontentos. Un delegado del sindicato le informa que «es la primera vez que vuelven a tomar a un obrero despedido por razones políticas ... hemos logrado todo lo que nos propusimos obtener ... en especial el control del trabajo a destajo». Sin embargo esos sentimientos optimistas tienen poca resonancia para Lulu: terminada la perorata del sindicalista, la cámara se pasea hacia la izquierda para revelar, desde el punto de mira de Massa, un inquietante panorama de la línea de montaje. Esta visión de la fatalidad cotidiana inspira el afiebrado ensueño final de Lulu: sueña que está muerto e impedido de ingresar en las puertas del paraíso, oscurecidas por la niebla. No obstante la aparente imposibilidad de alcanzar el paraíso, una visión de Militina alienta a Lulu y lo incita a «destrozar todo y entrar». Pero los muros del paraíso de los obreros siguen siendo impenetrables: un ideal utópico que alguna vez fue vibrante se ha petrificado para convertirse en una quimera vacía.

John Zerzan, desde una perspectiva norteamericana, reúne pruebas para demostrar que la mayoría de los sindicatos tradicionales de los Estados Unidos no hicieron gran cosa para oponerse a la taylorización, y el rechazo de Massa tanto con respecto al sindicalismo reformista como a la supuesta alternativa del maoísmo está ligado a su creencia intuitiva en que hasta las organizaciones radicales albergan una reverencia por los modos tradicionales de trabajo.⁸⁸ Además, la ferviente resistencia al trabajo que ocupa el primer plano en la película de Petri es, en muchos aspectos, congruente con la defensa de los actos de desafío insurreccional, o «trabajo cero», por parte del movimiento autonomista italiano de la década de 1970.⁸⁹ Durante un período anterior, el movimiento comunista partidario de los consejos que actuó en Turín en 1919-21, por ejemplo, trató de ir más allá del reduccionismo económico que en los comienzos de la década de 1970 aún continuaba siendo un obstáculo. Gramsci, quien más tarde abandonaría la defensa del sistema de consejos a favor de su propia versión idiosincrásica del leninismo, proclamaba que los consejos representaban un nuevo ideal en el cual «la forma y el contenido de la sociedad socialista se prefigurarían en la lucha actual de los obreros para transformar todos los aspectos de su vida cotidiana».⁹⁰ No obstante su inspiración marxista, el Gramsci temprano parece estar en deuda con el anarquismo no comprometido de Errico Malatesta, según el cual «debemos distinguir entre el acto revolucionario que destruye en todo lo posible el antiguo régimen y pone en su lugar nuevas instituciones, y el gobierno, que aparece después para frenar la revolución y suprimir todas las conquistas revolucionarias que puede».⁹¹ Y ya en 1965, anticipando una etapa subsiguiente de la historia italiana, Mario Tronti, desde el interior del Partido Comunista, se

adelanta al movimiento autonomista cuasianarquista cuando aboga por una «estrategia del rechazo». Si bien se niega a abandonar algunos aspectos del marxismo ortodoxo, Tronti sostiene que decir no al proceso del trabajo puede constituir un bloqueo momentáneo en la creación del valor capitalista; él insistía en que «hemos trabajado con un concepto que sitúa en primer lugar al desarrollo capitalista y en segundo lugar a los obreros, lo cual es un error».⁹² Desde la reestructuración del productivismo clásico que realiza Tronti, con sus matices, se trataba sólo de un pequeño paso hacia la estrategia de la *autoriduzione* (autorreducción, a la que se hace referencia alternativamente como «expropiaciones proletarias»), en la cual los obreros continuaban sus resistencias fabriles negándose en forma selectiva a pagar precios exorbitantes en los supermercados, situación que inspiró la frase de Dario Fo *¿No puede pagar? ¡No pague!*

En última instancia, las polémicas que rodearon el debate acerca de la «rebelión contra el trabajo» se centraron en determinar si esta clase de resistencia constituía una verdadera «nueva forma de lucha» o un mero «descontento privado».⁹³ En *La Classe Operaia Va in Paradiso* podría apuntarse a cuestiones similares. ¿Fue la desilusión de Ludovico Massa precursora de estremecimientos más globales dentro de la clase obrera o se trató simplemente de un gemido de dolor carente del potencial para transformarse en acción colectiva? Si se tiene en cuenta el hecho de que la inmovilidad de la clase obrera se ha generalizado en Italia y en otras partes, el aparente pesimismo de la conclusión de la película podría parecer sombríamente acertado. Sin embargo, como todavía flotan en el aire las referencias al «sabotaje»⁹⁴ y a la «abolición del trabajo», podría resultar prematuro arrojar la toalla y llegar a la conclusión de que la estrategia del rechazo ha resultado contraproducente.

El domingo de la vida: aprovechar «el derecho a la pereza»

Considero la semana de cinco días un ideal que no merece atención ... Más trabajo y mejor trabajo es una divisa más inspiradora y de mayor valor que la de menos trabajo y más salario ... Es preferible no jugar con las Leyes de Dios ni alterarlas.

John E. Edgerton, Presidente de la National Association of Manufacturers (1926)

Durante los días más sombríos de la década de 1950, Harvey Swados realizó un esfuerzo para desacreditar la imagen de los obreros posterior a la Segunda Guerra Mundial: individuos complacientes que se suponía «satisfechos, dopados

por la TV, con aspecto esencialmente de clase media».⁹⁵ Swados sostuvo que los intelectuales estadounidenses, extasiados durante la década de 1930 con fantasías del obrero heroico, ahora se sentían desilusionados con individuos respecto de los cuales temían que hubieran aceptado «las mismas aspiraciones ... de los habitantes suburbanos de clase media». Mientras que ciertos segmentos de la Nueva Izquierda norteamericana siguieron creyendo en el estereotipo del obrero satisfecho consigo mismo, los acontecimientos de Mayo del 68 confirmaron la comprensión de que los obreros no eran necesariamente las víctimas irreflexivas de sus patrones, y socavaron la imagen del proletario apolítico.

Si las películas norteamericanas no reflejaron esta visión más diferenciada de la clase obrera, ello se debió a la incapacidad tanto del cine de Hollywood como del cine independiente para trascender esta clase de estereotipo, evidente en filmes como *Joe* (1971), de John Avildsen. Es verdad que una cierta tendencia marcuseana atenuada afirmó que el proletariado se había integrado por completo en la corriente principal, dejando a los estudiantes activistas como única vanguardia. De todos modos, un animado contingente de libertarios de izquierda desafió a lo que Swados llamó «el mito del obrero feliz».⁹⁶

La desordenada intriga *Blue Collar* (1977), de Paul Schrader, fue la única película de Hollywood producida en el período posterior a 1968 que sugirió la capacidad de los obreros norteamericanos para alimentar la misma clase de ira contra las restricciones económicas y psíquicas que se había manifestado en *La Classe Operaia Va in Paradiso*. Schrader, un devoto de la quietud bressoniana y del fatalismo *noir*, no parecía estar predispuesto a realizar películas políticas. Sin embargo, el empático retrato que hace *Blue Collar* del disgusto apenas incipiente mostrado por tres obreros de la industria automotriz de Detroit (dos afro-norteamericanos y un polaco norteamericano blanco), contra el sindicalismo burocrático —que Schrader califica con certeza como la «política del resentimiento»⁹⁷— es en muchos aspectos una apropiación comercial, «psicologizada», del escepticismo de «ultraizquierda» con respecto a las organizaciones obreras oficiales descrito en el tributo de Newsreel a la Liga de Obreros Negros Revolucionarios con base en Detroit, *Finally Got the News* (1969: un documental colectivo dirigido, entre otros, por Peter Gessner y Stewart Bird).⁹⁸ La naturaleza viciada de la película de Schrader fue evidente en la época de su estreno. La torpe corrupción de un sindicato ficticio inspirado de manera muy directa en la «liberal» United Automobile Workers hacía pensar más en los matones transportistas, amén de que el propio Schrader admitió que la solidaridad entre los obreros automotriz afronorteamericanos y los blancos, enfatizada en *Blue Collar*, era más una fantasía para cumplir un deseo que un reflejo de la segregación de facto que en Detroit separaba a los negros de los blancos, después de cerrarse las puertas de la planta. De todos modos, Schrader capta indiscutiblemente la ira primordial que experimentan los obreros cuando un sindicato no cumple sus

promesas reformistas. Una secuencia clave presenta a un obrero descontento, armado con una carretilla elevadora y un martillo, quien ataca a una máquina expendedora de bebidas cuando el consejo del capataz en el sentido de consultar al delegado sindical no da resultados. La película, además, es en extremo efectiva en sus esfuerzos para pintar el racismo sistemático que impregnó la industria automotriz en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando las crecientes bases afronorteamericanas (que hacia la década de 1960 se calculaban en un quinto de la industria⁹⁹) se vieron frustradas por el poder que ejercían los patrones blancos y los burócratas sindicales. Resulta muy apropiado que Zeke, el personaje negro más furioso de *Blue Collar* (encarnado con frenético encanto por Richard Pryor), señale que una «planta» automotriz es una abreviatura de «plantación»; también es muy irónico que su plan para destruir al sindicato conduzca a la victoria pírrica de ser sobornado por los mismos dirigentes que habían sido el blanco de su subversión inicial.

En los albores de Mayo del 68, películas como *Bof* (1971) de Faraldo y *Charles, Mort ou vif* (1969) de Tanner describieron los intentos de ese momento para aprovechar el «derecho a la pereza» y celebrar lo que Hegel llamó «el domingo de la vida». Aunque la visión de Hegel en cuanto a la gente común presentada en las pinturas holandesas que alaba en *La filosofía del arte* no es poco condescendiente, su afirmación de que «el Ideal mismo no está del todo ausente en el modo de vida fácil y sin perturbaciones»¹⁰⁰ demuestra al menos una distancia saludable con respecto a lo que C. Wright Mills llamó una vez la «metafísica del trabajo».¹⁰¹ Mientras Hegel pensaba que una vida pastoral sin complicaciones era inocuamente encantadora, las películas de Faraldo y Tanner revisan en forma radical su calificado apoyo al «modo de vida fácil y sin perturbaciones».

A diferencia de *Tout va bien* y *La Classe Operaia Va in Paradiso*, *Bof* es una película realizada por un anarquista confeso. En realidad, Claude Faraldo constituye una rareza entre los cineastas: un miembro descontento de la clase obrera que escapó del yugo cotidiano y finalmente expresó su insatisfacción con los rigores del trabajo convirtiéndose en director. La más conocida, *Themroc* (1973) fue ampliamente considerada como «anarquista» por parte de los críticos, pero esta fábula acerca de un obrero, personificado con notable entusiasmo por Michel Piccoli, que desea a su hermana y destroza su piso en un estallido de energía destructiva, con frecuencia resulta perturbadoramente misógina. La oda a la indolencia que expone Faraldo puede considerarse una fantasía de cumplimiento de un deseo, a veces catártica pero en última instancia un poco pueril; la película lleva el lastre de una oposición bastante simplista de agobiante refinamiento y «furor animal».

Sin embargo, *Bof* traslada a la ficción, con mayor fidelidad, la propia experiencia de vida del director antiautoritario. Faraldo sostenía que «hasta los 23 años» había sido «lo que podría llamarse término medio ... trabajando en una

fábrica y como repartidor». ¹⁰² Pero cuando tenía 26 se fue a vivir con una mujer que lo mantuvo durante tres años. Después de esa experiencia de una vida ociosa Faraldo observó que «no lleva mucho tiempo transformar a un proletario en un burgués». ¹⁰³ Esta trayectoria general –del trabajo embrutecedor al ocio semiedénico– es ostensible en *Bof*. La celebración del «abandono» es característica de muchas películas contraculturales de fines de la década de 1960 y de la década de 1970, pero el trasfondo de clase obrera y el humor sardónico la hacen mucho menos sentimental y anticuada que, por ejemplo, *Getting Straight* (1970) o *Zabriskie Point* (1970). De hecho, el cortometraje más reciente de Pascal Aubier *Les Trois Coins* (1986), en el cual un taciturno obrero se encierra en el compartimiento de un baño del que sólo logra sacarlo una mujer lujuriosa (una fantasía de realización de un sueño que ofrece a los espectadores la opción de tomarla al pie de la letra), recuerda mucho la síntesis peculiar que realiza Faraldo de antiautoritarismo y humor ligeramente obsceno, para no decir sexista en algunas ocasiones.

Bof comienza con varias secuencias que aclaran el modo de vida de su protagonista, conocido simplemente como el hijo (Julián Negulesco). En contraste con la mayoría de las películas, en las cuales se hace una mera alusión al trabajo o se lo describe de refilón, si es que de algún modo se lo muestra, Faraldo realiza muchos primeros planos de botellas que son amontonadas y retiradas. Pero la cualidad casi documental de esas primeras secuencias pronto resulta eclipsada por un ambiente de estilo Renoir, cuando el héroe de *Bof* abandona su trabajo, el padre mata repentinamente a su mujer y este dúo variopinto se dirige al sur de Francia con esposas, novias y un barrendero negro a remolque. El asesinato en apariencia caprichoso que ha cometido el padre, y la despreocupada aceptación que al respecto muestra la película, tipifica la síntesis a menudo desagradable que realiza Faraldo, de celo liberador y machismo displicente. La vuelta improvisada de un viejo libertino a la eutanasia –él proclama en forma conveniente que su mujer se ha suicidado– le permite vivir una vida de abandono sexual respecto de la que anteriormente sólo podía soñar. De todos modos, Faraldo está obviamente interesado en provocar a los espectadores con su visión irrespetuosa de la dicha familiar tradicional. En cierta secuencia centrada en una comida, que en la superficie no difiere mucho de las tomas que en numerosas películas francesas enfocan mesas servidas para una comida, Faraldo permite que el padre dé rienda suelta a su furia contenida contra el trabajo industrial. «Veinticinco años, menos las vacaciones, ¿cuántas veces marqué mi tarjeta en el reloj?», pregunta este torpe patriarca en una secuencia que precede a la realización de su fortuito asesinato. Después de un primer plano de su rostro angustiado, Faraldo pasa a una toma doble de la mujer del hijo y de la hija del dueño de la fábrica, iluminada con un filtro obstinadamente rojo. Poco después, padre e hijo retozan en la cama con esas mujeres; la gratificación inmediata y la plenitud sexual son evi-

dentamente perfectas para los hombres de clase obrera, pero las mujeres siguen siendo contingencias o conductos para los deseos masculinos.

La palabra francesa «bof» se ha definido como un «encogerse de hombros verbal» (aunque sería más exacto describirla como un gruñido paraverbal), y esto resume con eficacia el tipo intuitivo de anarquismo por el que se inclina Faraldo. Pero aunque *Bof* se distingue por su disposición a negar el orden establecido, su visión de un posible futuro –lo que podría llamarse la capacidad de prolepsis de la película– es un tanto adolescente. La liberación del padre después de años de trabajo sin significado entraña la adhesión a un concepto lamentablemente juvenil del amor libre. Cuando el caprichoso paterfamilias aparece por primera vez con la comida y con la hija del patrón, exclama: «Compré los *croissants*, pero a la tía me la robé». No se trata tanto de que Faraldo sea condenado por su insensibilidad frente a las mujeres; es sólo que su concepción del placer sexual sin restricciones hace pensar en una insulsa fiesta de solteros y no ofrece una alternativa de buena fe para las disposiciones familiares represivas.

Al finalizar la película Faraldo encuadra su relato con un bucólico plano general de esta amplia familia recién formada que pasea a la orilla de un río. Esta imagen nemorosa hace que se rindan muchas contradicciones de la película de Faraldo: la necesidad de una revolución social profunda que anhelan obreros como el dúo hijo-y-padre de *Bof* es compensada con frecuencia por el estancamiento que atrapa a muchos individuos, a pesar de sus aspiraciones radicales. Los protagonistas de *Bof* no están articulados de manera particular, pero si tuvieran inclinaciones teóricas podrían estar de acuerdo con el panfleto un poco irónico del grupo anarquista ya desaparecido For Ourselves, *The Right to be Greedy: Theses on the Practical Necessity of Demanding Everything* [El derecho a ser glotón: Tesis sobre la necesidad práctica de pedir todo]. Este manifiesto, que combina la adhesión de los situacionistas a la autogestión propugnada por los comunistas «consejistas», con la defensa del anarquismo individualista en cuanto a una «unión de egoístas», intenta desacreditar la concepción estrecha del «individualismo» de Adam Smith y Ayn Rand, que sigue estando ligada a las vicisitudes del mercado. En cambio For Ourselves propugna la «subjetividad radical», en la cual «el sujeto revolucionario es el egoísta *consciente* (positivamente autoconsciente), por oposición a los egoístas inconscientes o negativamente autoconscientes (culpables), entre los cuales, reconociéndolos, camina el revolucionario sin ser reconocido». For Ourselves proclama, al invertir con desenfreno la economía política tradicional, que en el futuro la «ciencia del valor-uso» será la «*ciencia del placer*», una «ciencia» destinada a paliar el «autoespectáculo» así como el espectáculo social de la mercancía. Mientras que los personajes de Faraldo gatean como niños hacia lo que se designa como «el placer de la lucha»,¹⁰⁴ su desafío, ¡ay!, se queda en el nivel de la rebelión privatizada.

La crítica a la servidumbre industrial puesta de relieve en *Charles, Mort ou vif*, de Alain Tanner, se basa en una reflexión irónica muy alejada del ataque más difuso de Faraldo a las costumbres burguesas. Esta historia de un industrial que abandona su fábrica para explorar posibilidades contraculturales con algunos compañeros jóvenes no es completamente extraña: *Teorema* (1968) de Pasolini presentó después de todo a un industrial que de improviso decide traspasar su fábrica a los obreros. Pero a diferencia de películas como *Tout va bien* o *La Classe Operaia Va in Paradiso*, la de Tanner es más contemplativa que agitadora. Como muchas de las realizaciones de Tanner, *Charles, Mort ou vif* se interesa en destruir el estereotipo de tarjeta postal de una Suiza bucólica: el cinismo del filme con respecto al trabajo también constituye una crítica a la complacencia burguesa suiza.¹⁰⁵ El radicalismo recién descubierto y culpable de un acomodado hombre de negocios suizo parecería no ser un punto de partida promisorio para una película; afortunadamente, el retrato de Charles Dé que traza François Simon acentúa la índole pensativa del personaje, no su autocompasión.

El deseo de Charles de emular a sus jóvenes adláteres izquierdistas está enraizado en una tradición específica del radicalismo suizo. Su conciencia culpable le remuerde ante los recuerdos de su abuelo, un relojero anarquista de la región del Jura que estableció en Ginebra una fábrica de relojes, la misma que ahora abandona el nieto. La mesurada consideración de la película en cuanto a los méritos de una herencia preindustrial no brota, pues, de un vacío histórico. La fábrica se estableció después de desaparecer un movimiento obrero que en cierta ocasión elogió el propio Bakunin, considerándolo uno de los más prometedores de Europa. Además, la historiadora Marianne Enckell observa que la desaparición del otrora vibrante movimiento anarquista suizo coincide con una transición arrolladora, de una sociedad compuesta por pequeños artesanos a la industrialización masiva.¹⁰⁶ El intento autoirónico de Charles por revivir esta tradición, además, se ve atemperado por el hecho de que confiesa su desesperación en el transcurso de una transmisión televisiva, en los comienzos de la película; la moderada autoabnegación del protagonista queda inevitablemente mancillada por la maligna inclinación de los medios de comunicación hacia la trivialidad y la distorsión.

La decisión de Tanner de situar a su película en el futuro —el centésimo aniversario de la fábrica de relojes que Charles conmemora con una irónica melancolía pone al estreno de 1969 una fecha varios años posterior— otorga a la narración un dinamismo proléptico. Desde luego, como los protagonistas son más hoscos y mesurados que los habitantes de la contracultura de *Bof*, no constituyen más dechados de ardor revolucionario que los pretendidos insurrectos de Faraldo. El amigo de Charles, Paul, que declama con aplicación citas (que Marianne, la hija de Charles, selecciona cuidadosamente en algunos libros), correspondientes entre otros a Michaux, Benjamin y Lefebvre, no puede avanzar más allá de su encaprichamiento cerebral con la rebelión para abrazar un compromi-



El desilusionado industrial Charles Dé (François Simon)
y sus jóvenes amigos en *Charles, Mort ou vif*.

so político auténtico. La hibernación política y moral de Paul condensa perfectamente el dilema suizo contemporáneo: los idealizados fabricantes anarquistas de relojes de Kropotkin, armados con «férrea independencia, educación y devoción»,¹⁰⁷ han sido eclipsados por un filisteísmo insular. Tanner evita ser presa de una oposición fácil entre la aridez suiza y un utópico optimismo contracultural; ni siquiera los radicales pueden escapar a la homogeneidad burguesa suiza.

En lugar de participar en un movimiento verdaderamente democrático y antijerárquico, Charles y sus amigos se solazan con rupturas ritualistas del statu quo. Quizás el ritual central de la película (en el que la tecnología llega a ser el sitio de la lucha semiótica) es una prolongada secuencia en la cual se enfatiza el momento jubiloso en que Charles se desprende de su automóvil, un objeto otrora amado que ahora considera un mero exceso de equipaje. Antes de empujar a su auto desde una colina, Charles recita un largo texto de Henri Lefebvre en el cual se condena al automóvil como componente crucial en la crisis ecológica del capitalismo tardío. Lefebvre es bien conocido por ser un mentor para los situacionistas (aun cuando a la postre estos rechazaron su condición de tal con amargo

desdén) y esta vertiginosa recontextualización nos recuerda de modo inevitable la preocupación de los filósofos franceses heterodoxos con respecto a lo «festivo». Jim Leach sostiene que las frecuentes citas de Lefebvre que hace Tanner implican que *Charles* puede «verse como una contribución al plan “revolucionario” de Lefebvre para ... resucitar el Festival».¹⁰⁸ Con todo la obra de Lefebvre, si bien incuestionablemente provocativa, resulta también inevitablemente problemática, cuando se la sitúa dentro de un marco anarquista. Lefebvre, como Marcuse, revaloró al «joven Marx» y restó importancia al economismo caro a los leninistas. Pero, al igual que Marcuse, descartó ciertos dogmas autoritarios; su obra está sazónada con alusiones a Lenin más bien imprecisas pero no del todo poco halagüeñas.¹⁰⁹ La última secuencia de Tanner muestra a Charles recitando el último párrafo de la obra de Lefebvre *La vida diaria en el mundo moderno*, cuando lo llevan a un hospital mental en una ambulancia. Habida cuenta de la necesidad suiza en cuanto a una calma sin trabas, los estallidos de «lo festivo» se dejaron en un suspenso indefinido. Sin embargo, un despreocupado rechazo de la ética suiza del trabajo salió otra vez a la superficie en la siguiente película de Tanner, *La Salamandre* (1971). La heroína de clase obrera, Rosemonde, declara que «no le gusta lo que se llama un oficio con el cual se gana un honesto —es decir pobre— medio de vida, con el que se está a entera disposición de cualquiera ... y con el cual la libertad significa fumarse un cigarrillo en la maldita casa».

Posdata: vagos y neonehiliistas

Un filme más reciente, *Slacker* (1991), de Richard Linklater, no se preocupa por la resistencia activa al trabajo: los antihéroes hastiados de la vida no necesitan que los convenzan de la futilidad de la ética del trabajo, ya que ellos dan por sentadas las virtudes de la haraganería. Linklater describe a *Slacker* como una película dedicada «ante todo a gente que se encuentra al margen de cualquier participación significativa en la sociedad».¹¹⁰ Sin embargo, a diferencia de los obreros de Petri o Faraldo, los punks desafectados, los teóricos de la conspiración y los entusiastas de Madonna que presenta Linklater son, en su mayoría, miembros de la clase media con movilidad descendente cuyo estatus de «vagos» no se ha inspirado en los rigores de la línea de montaje. Muchos de los «vagos» más jóvenes tienen una tenue relación con la Universidad de Texas, en Austin; abandonar la universidad es menos extenuante que hacer frente al patrón de la fábrica.

La película, una reelaboración en apariencia sin objeto de *La Ronde*, cambia los agrídulces enredos románticos de Schnitzler por una especie de vagabundeo posmoderno. El espíritu de la celebración de la indolencia que anima a Linklater tiene ciertas afinidades con el neoanarquismo sabihondo de Bob Black (por ejemplo, «Incorrecto: pensamiento positivo, Correcto: consumo positivo de be-

bidas ... Incorrecto: dad, Correcto: dada ... Incorrecto: poder atómico, Correcto: poder anómico»),¹¹¹ ya que Linklater rechaza «todos los sistemas oficiales» y las ideologías. Sin embargo el anarquismo «tipo 3» de Black –una síntesis de anarquismo individualista y ciertas variedades de pensamiento postsituacionistas– todavía es reconocible como anarquismo aun cuando atrae por su desviación de la ahora mohosa trinidad no santa de Proudhon, Bakunin y Kropotkin. Podemos considerar al pie de la letra el desapego de Linklater con respecto a «cualquier tipo de ideología» y observar divertidos su placer por el hecho de que *Slacker* obtuvo beneficios «en boletería muy superiores a un millón», para no mencionar los cien mil ejemplares de *Generation X* que vendió su amigo Douglas Coupland. A pesar de sus referencias superficiales al anarquismo, los protagonistas de la película «resumen la sensibilidad posmoderna en su forma más pura, no manchada por los recuerdos divisorios de la sociedad unitaria y prefragmentada del pasado».¹¹²

Es interesante que la distancia recorrida desde el radicalismo clásico hasta la neobohemia tenga su mejor ilustración en una secuencia en la cual un personaje, al que se hace referencia con la simple denominación de «el viejo anarquista», rinde tributo a Leon Czolgosz, el asesino de McKinley que se definió a sí mismo como anarquista aunque otros anarquistas lo desautorizaron, y ofrece dudosos recuerdos de su lucha junto a la CNT en España. Después de dar rienda suelta razonablemente a su insatisfacción frente a «los libertarios modernos con todo su maldito individualismo egoísta», el viejo anarquista entona un himno al más infame asesino masivo de Austin, Charles Whitman. Patrick Durkee, quien utiliza a *Slacker* como su texto primordial, sostiene que los protagonistas de Linklater «interrumpen la infiltración del espacio social por parte de la cultura de la mercancía», pero insiste en que la alabanza a Whitman por parte del viejo anarquista «muestra cómo un político que afirma cualquiera y todas las deformaciones del espacio social administrado no logra producir una visión cuyo alcance supere los casos aislados de rebelión».¹¹³ Si bien el homenaje de este viejo pero no muy sabio anarquista a un psicópata es por cierto el producto de una política antiintelectual que celebra «casos aislados de rebelión», Durkee no alcanza a distinguir la excéntrica concepción de la propaganda mediante la acción que exhibe este personaje, de una tradición anarquista que no tiene mucha paciencia en cuanto a esta parodia grotesca de la acción directa. Con todo, lamentablemente la confusión de las distinciones entre la revolución social española y los actos de terror apolíticos no es inusual en el simplista clima posmoderno de estos tiempos; con harta frecuencia el anarquismo se ve confinado a un gueto marginal y de moda, donde su extremismo se hace difuso por el hecho de que se lo categoriza meramente como una «alternativa» excéntrica más.

Un vagabundo desesperado es el protagonista, e innegable centro de atracción, de *Naked* (1993), de Mike Leigh. Johnny, aunque pertenece a la clase obrera,

no es indudablemente un héroe proletario. Ni héroe ni villano, termina siendo tanto víctima como victimario. No existe una «retrospectiva» para la negativa de Johnny ante el trabajo; es imposible concebir a este áspero solitario tolerando siquiera un día el régimen que soportan los protagonistas de *Tout va bien* o de *La Classe Operaia Va in Paradiso*. Si bien los críticos se refieren invariablemente a Johnny calificándolo de «tiro al aire» o «personaje marginal», a diferencia de la mayoría de los individuos a los que de modo tradicional se considera los sin techo, este oriundo de Manchester a la deriva en Londres rechaza conscientemente las molestias rutinarias de la vida doméstica. Del mismo modo que el hombre del subsuelo de Dostoievski, Johnny celebra «su propia volición libre y sin trabas ... inflamada a veces hasta el punto de la locura». Aun cuando la narrativa picaresca y con final abierto de *Naked* exhibe muchos de los paseos nocturnos de Johnny por Londres, este *flâneur* carece en absoluto de la desapasionada erudición de Walter Benjamin. En cambio, sus excursiones peripatéticas evocan la concepción más mundana del *flâneur* que posee Georg Simmel: un pasivo «*spectator* del interminable espectáculo que ofrece la abarrotada vida urbana».¹¹⁴

Una de las secuencias más efectivas de la película muestra la afiebrada acusación de Johnny en lo que toca al trabajo mecánico. Cuando encuentra refugio en un antiséptico edificio de oficinas, se hace amigo –y lo arenga sin piedad– de un amable vigilante nocturno llamado Brian. La estoica aceptación de su aburrido trabajo por parte de Brian se convierte en el trampolín para los ataques de Johnny, así como para el escalofriante vuelo de su fantasía apocalíptica. «Has logrado convencerme de que tu jodido trabajo es el más tedioso de Inglaterra», le anuncia a Brian. La respuesta de este al desprecio de su interlocutor es replicar que el trabajo le ofrece al menos «tiempo y espacio para contemplar el futuro» a su gusto. Mientras Leigh destaca una toma doble de su extraño dúo con una silueta sobrecogedora, casi negra, Johnny desecha la «jubilosa preocupación por el futuro» que muestra Brian y se pone a despotricar con una tirada escatológica ferozmente idiosincrásica, en la que mezcla referencias a Nostradamus y el Libro de la Revelación con alusiones a Chernobyl.

Leigh comparte con Petri la negativa a idealizar a su protagonista de clase obrera. Johnny, en su condición de voluble catalizador, vomita monólogos de elocuencia a veces pasmosa, aunque delirante, y se dedica a una serie de citas con mujeres atribuladas que se ven atraídas al principio por su torrente de palabras pero que finalmente no soportan su abuso desdeñoso. En *Naked* el sexo es la total antítesis del apareamiento tierno de Hollywood, que Nabokov ridiculizó una vez como la «cópula de clisés». En realidad, los protagonistas de *Naked* son ajenos en absoluto a cualquier idea de «unión sexual», ya que en última instancia las frenéticas contorsiones de los personajes acentúan su soledad esencial.

Si bien Leigh sostiene que *Naked* «presenta una visión más anarquista del mundo»¹¹⁵ que su anterior *High Hopes* (1988), también hace hincapié con vehe-

mencia en que él «no se considera ante todo» un anarquista. La desesperación de *Naked* no puede conciliarse con las preocupaciones anarquistas tradicionales. Como en el caso de *Slacker*, aquí se la incluye de modo casi exclusivo por razones negativas; se trata de una película inevitablemente política, que abandona por completo los debates políticos que preocuparon a los izquierdistas desde la Primera Internacional y la Comuna de París y durante la Segunda Guerra Mundial. Los socialdemócratas, los stalinistas, los trotskistas y los anarquistas compartieron, incluso como adversarios, un discurso y una cultura comunes. A medida que nos acercamos al próximo siglo este discurso, aun cuando no totalmente moribundo, con frecuencia cae en saco roto.

Al tiempo que los radicales se hacen cada vez más marginales o se los mira como meras curiosidades, la comprensión de que «el final del trabajo» puede resultar inevitable ha ingresado en la corriente principal. Esta tendencia se despliega de manera espectacular en *The End of Work*, de Jeremy Rifkin, escrita desde una perspectiva que funde el optimismo tecnocrático con el reformismo socialdemocrático. Rifkin afirma que lo que él llama la «Tercera Revolución Industrial» –la erosión de los «sectores tradicionales de la economía ... agricultura, manufactura y servicios» y la pérdida consiguiente de empleos– tiene «el doble potencial de liberar y desestabilizar la civilización en el próximo siglo».¹¹⁶ Aunque Rifkin no menciona a André Gorz en ningún punto de su libro, la solución que *The End of Work* propone para este dilema se parece en muchos aspectos a una apropiación burocratizada de las prescripciones francesas posmarxistas. La agenda de Gorz incluye una mezcla de genuflexión casi anarquista ante los ideales de autonomía, combinada con una fe bastante ingenua en el potencial de la «transformación tecnológica» y la planificación del Estado para reducir el tiempo de trabajo. La visión de Rifkin es similar,¹¹⁷ aunque él se muestra cuidadoso en cuanto a lograr que sus pronósticos sean más convincentes para los liberales reformistas mediante la actitud de no tomar prestada la retórica cuasi marxista que utiliza Gorz en sus esfuerzos por decir «adiós a la clase obrera».¹¹⁸ Cualesquiera sean sus diferencias, los argumentos acomodaticios tanto de Gorz como de Rifkin están muy alejados de las películas que engendró el espíritu insurreccional de Mayo del 68.

Dentro de la propia economía de la información –el reino que en opinión de los tecnócratas tanto conservadores como liberales conducirá al alivio de nuestro malestar actual– muchos de los artículos escritos por oficinistas para el periódico *Processed World* sugieren las nuevas direcciones que podría asumir la resistencia al trabajo en años futuros. Si bien una película como la poco convincente *9 to 5* (1980) de Colin Higgins fue uno de los escasos intentos del cine comercial por ocuparse de la furia reprimida de los empleados de oficina, resultaría mucho más conmovedor ver una adaptación del clásico menor de *Processed World*, «Ten Ways to Wreck a Video Display Terminal».¹¹⁹ Teniendo en cuenta

que tal película no existe, podemos vernos obligados a forjar nuestros propios momentos emancipatorios sin acompañamiento de celuloide.

La investigación de Jacques Rancière sobre los movimientos obreros franceses en el siglo XIX lo llevó a la conclusión de que «tanto en París como en Icaria, los obreros se negaron a vivir según la misión clasista que les habían conferido»¹²⁰ los intelectuales. *American Job* (1997) de Chris Smith, una de las pocas películas de la década de 1990 que examinó los estragos de nuestra muy vilipendiada economía «posfordista», ofrece pruebas mordaces de que el descontento obrero no siempre se adapta a las agendas intelectuales preconcebidas. Randy, el atribulado protagonista, pasa con desánimo de un empleo sin porvenir a otro. Como no es más que un engranaje intercambiable dentro de la economía de servicios, no resiste activamente el aburrimiento que lo envuelve durante sus breves estancias en restaurantes de comidas rápidas, almacenes y tiendas de precios bajos. O bien abandona un trabajo mecánico, o es despedido por insubordinación pasiva. Mientras que el Lulu de Petri explotó con elocuente indignación, la tendencia de Randy a la implosión lenta tipifica las formas de protesta más displicentes de nuestra propia era.

Notas

1. Paul Avrich, *Anarchist Voices: An Oral History of Anarchism in America* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995), p. 4.

2. Véase, por ejemplo, Joyce L. Kornbluh (comp.), *Rebel Voices: An I.W.W. Anthology* (Chicago, Charles Kerr Publishing Co., 1988). La historia más abarcadora de la IWW, en especial con respecto al período previo a 1917, es la de Melvyn Dubofsky, *We Shall Be All: A History of the Industrial Workers of the World* (Chicago, Quadrangle Books, 1969). Para algunas observaciones sobre las tácticas de sabotaje y el neoluddismo, véase Kirkpatrick Sale, *Rebels against the Future* (Reading, MA, Addison-Wesley, 1995).

3. Véase E. J. Hobsbawm, *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movements in the 19th and 20th Centuries* (Nueva York, W.W. Norton, 1965).

4. Véase Temma Kaplan, *Anarchists of Andalusia, 1868-1903* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1977). La exposición sobre el levantamiento de Casas Viejas (uno de los hechos fundamentales que precedieron al estallido de la Guerra Civil española), que Jerome Mintz realiza luego de una meticulosa investigación, también refuta el punto de vista «milenario» del anarquismo campesino que sostiene Hobsbawm. Véase su *The Anarchists of Casas Viejas* (Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1982).

5. Michael Seidman, *Workers Against Work: Labor in Paris and Barcelona during the Popular Fronts* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1991), pp. 45-46. Es interesante contrastar esta glorificación renovada del trabajo con el descuido, por parte del *New Deal*, de las demandas de menos horas de trabajo a favor de una mayor productividad. Para una exposición acerca de esta estrategia dentro de la política laboral de Roosevelt, véase Benjamin Kline Hunnicutt, *Work Without End: Abandoning Shorter Hours for the Right to Work* (Filadelfia, Temple University Press, 1988).

6. Herbert Marcuse, «Socialism in the developed countries», *International Socialist Journal* (vol. II, n° 8, abril de 1965), p. 150.
7. Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society* (Nueva York, Basic Books, 1973), p. 163. Para una obra temprana que se distingue por su considerable empatía con respecto a la situación que aflige al obrero afectado a la línea de montaje, véase Bell, *Work and Its Discontents* (Boston, MA, Beacon Press, 1956).
8. Véase Dolgoff, «The relevance of anarchism in modern society», en Terry Perlín (comp.), *Contemporary Anarchism* (Nueva Brunswick, NJ, Transaction Books, 1979), p. 41. Para una crítica de la «teoría social tecnocrática» de Bell, véase la reseña de *The Coming of Post-Industrial Society* escrita por Trent Schroyer en *Telos* (n° 19, primavera de 1974), pp. 162-176. Véase también Michael Rogin, «Pa Bell», *Salmagundi* (n° 57, verano de 1982).
9. Herbert Marcuse, *One Dimensional Man* (Boston, MA, Beacon Press, 1964), p. xiii.
10. Paul Mattick, «The limits of integration», en Kurt H. Wolff y Barrington Moore, (h.) (comps.), *The Critical Spirit: Essays in Honor of Herbert Marcuse* (Boston, MA, Beacon Press, 1967).
11. Harry Braverman, *Labor and Monopoly Capital* (Nueva York y Londres, Monthly Review Press, 1974).
12. *Ibid.*, pp. 359-374.
13. Craig R. Littler, *The Development of the Labour Process in Capitalist Societies* (Londres, Heinemann Educational Books, 1982), p. 26. Desde luego, Marx observó que «en todos los países de Europa constituye ahora una verdad ... que ningún mejoramiento de la maquinaria, ninguna aplicación de la ciencia a la producción ... suprimirá las miserias de las masas industriales». Marx está citado en Roman Rosdolsky, *The Making of Marx'Capital*, trad. Pete Burgess (Londres, Pluto Press, 1980), p. 304.
14. Véase, por ejemplo, «Industrialization and capitalism in Max Weber», en Herbert Marcuse, *Negations: Essays in Critical Theory* (Boston, MA, Beacon Press, 1968), p. 223.
15. William Leiss, *Under Technology's Thumb* (Montreal y Kingston, McGill-Queen's University Press, 1990), p. 46.
16. Lewis Mumford, *The Myth of the Machine: The Pentagon of Power* (Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970), p. 165. Resulta posible sostener que el humanismo de Mumford sugiere una falsa dicotomía entre naturaleza y cultura. Esto puede ser el origen de la queja que plantea el filósofo Todd May cuando dice que el anarquismo es «un naturalismo humanista ... que postula una esencia humana». Véase May, *The Political Philosophy of Poststructuralist Anarchism* (University Park, Pennsylvania State University Press, 1994), p. 63.
17. Dos de los textos más influyentes han sido *Society Against the State*, de Clastres, y *In Search of the Primitive*, de Diamond. Véase Clastres e Diamond, *In Search of the Primitive* (Nueva Brunswick, NJ y Londres, Transaction Books, 1987). La investigación realizada por Marshall Sahlins lo convenció de que los cazadores-recolectores (como ejemplo primario utilizó a los cazadores de Arnhem Land), contrariamente a las suposiciones populares, gozaban de abundante ocio y tenían poca reverencia hacia el trabajo. Véase Marshall Sahlins, *Stone Age Economics* (Nueva York, Aldine, 1972), pp. 18-21.
18. Véase John Zerzan, *Future Primitive and Other Essays* (Brooklyn, NY y Columbia, MS, Autonomedia y Anarchy: A Journal of Desire Armed, 1994).
19. Véase Dennis West, reseña de *La Patagonia rebelde*, *Cineaste* (vol. 10, n° 1, invierno 1979-80), pp. 50-52.
20. Osvaldo Bayer, *Anarchism and Violence: Severino Di Giovanni in Argentina – 1923-1931* (Londres, Elephant Editions, 1987).
21. Véase Rudolph Rocker, *Anarchism and Anarcho-Syndicalism* (Londres, Freedom Press, 1988). Ed Andrew nos recuerda que Malatesta «consideraba al “anarcosindicalismo” un

término bastardo: "o bien es igual a anarquía, y por tanto se trata de un término que sólo sirve para confundir las cosas, o bien es distinto de anarquía y por tanto no puede ser aceptado por los anarquistas". Andrew llega a la conclusión de que «el anarcosindicalismo es pues el resultado de una unidad dialéctica, no una simple identidad de anarquismo y sindicalismo». Véase Ed Andrew, *Closing the Iron Cage: The Scientific Management of Work and Leisure* (Montreal, Black Rose Books, 1981), pp. 154-155.

22. Rocker, *Anarchism and Anarcho-Syndicalism*, p. 39.

23. Jeremy Jennings, *Syndicalism in France: A Study of Ideas* (Nueva York, St Martin Press, 1990), p. 23.

24. Benjamin Martin, *The Agony of Modernization: Labor and Industrialization in Spain* (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1990), p. 198.

25. Dan Georgakas, «*The Wobblies*, The making of a documentary: An interview with Stewart Bird and Deborah Shaffer», *Cineaste* (vol. X, n° 2, primavera de 1980), p. 15.

26. Véase Noel King, «Recent "Political" Documentary: Notes on *Union Maids and Harlan County USA*», *Screen* (vol. 22, n° 2, 1981), pp. 7-18. King parece preferir los documentales neobrechtianos como *The Nightcleaners*, que atraían sobre todo a otros intelectuales neobrechtianos.

27. En una conversación con el autor (mayo de 1987), Dolgoff admitió que muchos miembros de la IWW estaban lejos de ser anarquistas, pero se refirió a sus propios esfuerzos por mantener una posición anarcosindicalista dentro de la organización, durante la década de 1930. Véase también la autobiografía de Dolgoff, *Fragments: A Memoir* (Cambridge, Refract Publications, 1986), pp. 53-54.

28. Estos debates se analizan en Dubofsky, *We Shall Be All*, pp. 260-262.

29. Para mayores datos sobre la «Paterson Pageant», véase Steve Golin, *The Fragile Bridge: Paterson Silk Strike, 1913* (Filadelfia, Temple University Press, 1988).

30. Hakim Bey, «An Esoteric Interpretation of the I.W.W. Preamble», *The International Review* (n° 1, 1991), p. 3. Para una visión menos caritativa del anarcosindicalismo y la reciente encarnación de la IWW, véase Michael William, «The "bufe-ooneries" continue: A response to Chaz Bufo's "Primitive Thought" and to the misery of anarcho-syndicalism», *Demolition Derby* (n° 1, s.f.), pp. 18-29. En una vena similar, P. D. Anthony escribe que «los sindicalistas se crean el dilema imposible de tratar de resolver el problema de la autoridad enfatizando la importancia del trabajo, lo cual, en la actualidad, es inseparable del problema de la autoridad». Véase Anthony, *The Ideology of Work* (Londres, Tavistock, 1977), p. 110.

31. *Metello* es una adaptación de la célebre novela de Vasco Pratolini, y un crítico italiano elogió la película por hacer hincapié en la «madurez» del protagonista, cuando desecha al anarquismo y abraza el socialismo ortodoxo. Véase Vittorio Cordero Montzemolo, (comp.), *Talking with Mauro Bolognini* (Milán, Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia, 1977), pp. 158-163.

32. Josef Chytrý, *The Aesthetic State: A Quest in Modern German Thought* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1989), p. 84. La relación entre el «impulso lúdico» y las revueltas de la clase obrera en el siglo XIX es examinada en Frank Hearn, «Rememberance and critique: The uses of the past for discrediting the present and anticipating the future», *Politics and Society* (vol. 5, n° 2), pp. 201-227. Hearn cree que «la comunidad de la clase obrera ... apoyó una especie de experiencia integrada que sintetizaba juego y trabajo, actividad no instrumental e instrumental, y el pasado, el presente y el futuro» (p. 212). Aun cuando Terry Eagleton reconoce la crítica del capitalismo industrial arraigada en el impulso lúdico de Schiller, también la considera una teoría de la hegemonía burguesa. Véase Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford y Cambridge, MA, Basil Blackwell, 1990), pp. 102-119.

33. Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trad. John Cumming (Nueva York, Continuum, 1972), p. 142.
34. Las observaciones de Clair se citan en R. C. Dale, *The Films of René Clair, Volume One: Exposition and Analysis* (Metuchen, NJ y Londres, The Scarecrow Press, 1986), p. 187.
35. El socialismo decididamente autoritario de *Plans* es analizado por Eugen Weber en *The Hollow Years: France in the 1930s* (Nueva York y Londres, W.W. Norton, 1994), pp. 122-123.
36. La comparación con Tzara la realiza Anson Rabinbach en *The Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity* (Nueva York, Basic Books, 1990), p. 34. Para mayor información sobre Lafargue, véase Leslie Derfler, *Paul Lafargue and the Founding of French Marxism: 1842-1882* (Cambridge, MA y Londres, Harvard University Press, 1991).
37. Raoul Vaneigem, *The Revolution of Everyday Life* (Seattle, Left Bank Books, 1983), p. 38. Un manifiesto dadaísta de 1918 insta a la «introducción del desempleo progresivo por medio de una amplia mecanización de todas las actividades. Sólo mediante el desempleo el individuo puede alcanzar la posibilidad de descubrir la verdad de la vida y acostumbrarse finalmente a experimentarla». Véase Richard Huelsenbeck (comp.), *The Dada Almanac*, edición en inglés por Richard Green (Londres, Atlas Press, 1993), p. 73.
38. Allen Thiher, *The Cinematic Muse: Critical Studies in the History of French Cinema* (Columbia y Londres, University of Missouri Press, 1979), p. 72.
39. Kropotkin es citado en Camillo Berneri, «The problem of work», incluido en la antología de Vernon Richards (comp.), *Why Work? Arguments for the Leisure Society* (Londres, Freedom Press, 1983), p. 72.
40. Richard Boston hace una distinción entre anarquistas como «Bakunin, Kropotkin, y Tolstoi», y Boudu, de quien se supone que personifica al «caos». Si bien Boudu no es por cierto un anarquista ideológico, podría decirse que Boston simplifica en exceso la relación entre ciertas corrientes dentro del movimiento anarquista, pasado y presente, y la inclinación a holgazanear de Boudu, reconocidamente prepolítica. Véase Boston, *Boudu Saved From Drowning* (Londres, British Film Institute, 1994), p. 43.
41. Los comentarios de Marx, tomados de *Grundrisse*, se citan en William Leiss, *The Domination of Nature* (Nueva York, George Braziller, 1972), p. 84.
42. Wolfgang Fritz Haug, *Critique of Commodity Aesthetics: Appearance, Sexuality and Advertising in Capitalist Society* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986), p. 6.
43. Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, trad. Brian Massumi (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985), p. 89.
44. Chanan está citado en Nicholas Spice, reseña de *Repeated Takes* y *Elevator Music*, *London Review of Books* (vol. 17, n° 13, 5 de julio de 1995), p. 6.
45. Las observaciones de Potamkin sobre la película se encuentran en su ensayo «René Clair and film humor», incluido en la antología *The Compound Cinema: The Film Writings of Harry Alan Potamkin*, selección, ordenamiento e introducción de Lewis Jacobs (Nueva York y Londres, Teacher's College Press, 1977), p. 407.
46. La versión soviética de Kerzhentsev con respecto a la taylorización y el «culto de la máquina» en el arte y el teatro de la era soviética es analizada en Richard Stites, *Revolutionary Dreams, Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1989), pp. 145-164.
47. Murray Bookchin, *The Ecology of Freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy* (Palo Alto, CA, Cheshire Books, 1982), p. 263.
48. Dudley Andrew, *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995), p. 60.

49. Richard Porton y Lee Ellickson, entrevista inédita con Jean-Luc Godard (mayo de 1994, Nueva York).

50. Ya en 1970 el sociólogo Alfred Willener captó la naturaleza contradictoria del maoísmo de Godard, al observar que «algunos (¿incluyendo a él mismo?) lo ven como un maoísta, otros como un anarquista de izquierda o de derecha, o quizás hasta como un anarquista “ambidextro”: de todas maneras no es fácil encasillarlo». Véase *The Action-Image of Society: On Cultural Politicization*, trad. A. M. Sheridan Smith (Nueva York, Pantheon Books, 1970), p. 266.

51. Para un análisis de las tendencias «anarquistas» dentro del maoísmo francés, véase Belden Field, «French maoism», incluido en la antología de Sonya Sayres, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz y Fredric Jameson (comps.), *The 60s Without Apology* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984).

52. Véase Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press), 1989, p. 51.

53. Véase la crítica de *Tout va bien*, escrita por Silber, «Anarchist outlook mars film on workers», *The Guardian* (7 de marzo de 1973).

54. Lou Sin Group, «Lutte des classes sur le front cinématographique en France», *Cahiers du Cinéma* (mayo-junio de 1972).

55. *May '68 and Film Culture* (Londres, British Film Institute, 1978), p. 30.

56. Véase Christian Braad Thomsen, «Filmmaking and history: An interview with Jean-Pierre Gorin», *Jump Cut* (nº 3, septiembre-octubre 1974).

57. Jan Robert Bloch, «How can we understand the bends in the upright Gait?», *New German Critique* (nº 45, otoño de 1988), p. 11. La condena mal informada de Bloch a «los utópicos individualistas y la anarquía» fue una de sus contribuciones menos admirables a la teoría utópica. Véase su *The Principle of Hope*, vol. 2, trad. Neville Plaice, Stephen Plaice y Stéphen Knight (Cambridge, MA, MIT Press, 1986).

58. Richard Gombin, *The Origins of Modern Leftism*, trad. Michael K. Perl (Harmondsworth, Penguin Books, 1975), pp. 88-90.

59. Carl Boggs, por ejemplo, sostiene que «Pannekoek dedujo que el concepto de producción constituye la base de toda existencia social ... si los anarquistas deseaban volver a una sociedad desaparecida de artesanos libres e iguales, los comunistas partidarios de los consejos parecían querer preservar la realidad social imaginada de un proletariado homogéneo y heroico, destinado a desaparecer con el advenimiento del capitalismo de estado burocrático». Véase la reseña de tres libros sobre Pannekoek, *Telos* (nº 42, invierno de 1979-80), p. 181.

60. Paul Mattick, *Anti-Bolshevik Communism* (White Plains, NY, M. E. Sharpe, 1978), p. 61. Mattick sostiene que Trotsky estaba convencido de que «ningún socialista serio comenzará a negar al Estado Obrero el derecho de poner las manos encima del obrero que se niega a ejecutar su fuerza laboral».

61. Véase, por ejemplo, Cornelius Castoriadis, *Workers' Councils and the Economics of a Self-Managed Society* (Filadelfia, Wooden Shoe, 1984). Para una investigación análoga del éxito que tuvieron los bolcheviques en la erradicación de los experimentos posteriores a 1917, con respecto al control de los obreros, véase Maurice Brinton, *The Bolsheviks and Workers' Control 1917-1921: The State and Counter-Revolution* (Detroit, Black and Red, 1970), pp. 25-50.

62. Véase, por ejemplo, la crítica de *Coup pour coup* en *Cahiers du Cinéma* (nº 239-240, mayo-junio de 1972), p. 8. Véase también Jill Forbes, *The Cinema in France After the New Wave* (Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1992), pp. 20-33.

63. Erwin Piscator, *The Political Theater: A History, 1914-1929* (Nueva York, Avon, 1978), p. 94. Para una pieza titulada *In Spite of Everything* (producida en 1922), Piscator describe el escenario «Praktikabel» dividido en «varias áreas de actuación ... terrazas, nichos y corredores ... En

esta forma se unificaba la estructura general de las escenas y la obra podía fluir sin interrupciones, como una corriente única que arrastra todo con ella». La aspiración de Piscator de «mostrar el vínculo entre los acontecimientos del escenario y las grandes fuerzas activas en la historia» precedió en más de cincuenta años a la película de Godard y Gorin.

64. Teniendo en cuenta el hecho de que los experimentos en autogestión obrera tendieron con frecuencia a degenerar en escaparates burocráticos en países comunistas «liberales» como Yugoslavia, los anarquistas fueron escépticos con respecto al potencial revolucionario del intento que hicieron los obreros de LIP para organizar al socialismo libertario en una fábrica. Véase, por ejemplo, Negation (comp.), *Lip and the Self-Managed Counter-Revolution*, traducido de *Negation*, n° 3 (Detroit, Black and Red, 1975).

65. Roger Gregoire y Fredy Perlman, *Worker-Student Factory Committees* (Detroit, Black and Red, 1969).

66. Fredy Perlman, *The Reproduction of Daily Life* (Detroit, Black and Red, 1970).

67. René Viénet, *Enragés and the Situationists in the Occupation Movement, France, May '68* (Nueva York, Autonomedia, 1992), pp. 86-87.

68. *Ibid.*, p. 122.

69. Keith A. Reader con Khursheed Wadia, *The May 1968 Events in France: Reproductions and Interpretations* (Nueva York, St Martin's Press, 1993), p. 89. La frase «intensificación ficticia del intercambio simbólico» se encuentra en Pierre Bourdieu y J. C. Passeron, *Les Héritiers* (París, Minuit, 1964), p. 53.

70. Mijaíl Bajtín, *Rabelais and His World*, trad. Helene Iswolsky (Cambridge, MA y Londres, MIT Press, 1968), p. 378.

71. Jonathan Leake señala que la «huelga general» de Mayo 1968 introdujo en la lengua francesa un término importante: *groupuscule*. El término era básicamente una variación del concepto del grupo de afinidad, y hacía hincapié en la «integración en pequeña escala» (y en la autoorganización. Sin embargo, cuando se utiliza el término de manera menos estricta, a veces también se hace referencia a las facciones más autoritarias con el nombre de «grupúsculos». Véase Jonathan Leake, «The group», *Black Eye* (n° 8, 1989), pp. 2-12.

72. p. m., *Bolo' Bolo* (Nueva York, Semiotext(e), 1985). Es sorprendente el hecho de que pocas películas han enfrentado el escepticismo hacia la modernidad tecnológica, al que se refieren en su obra historiadores europeos como E.P. Thompson y Peter Laslett. Una de las pocas excepciones es *Lonely are the Brave*, de David Miller, una adaptación de la novela *The Brave Cowboy* del anarquista confeso Edward Abbey, realizada por el guionista Dalton Trumbo. Esta película, un proyecto favorito de su estrella Kirk Douglas, narra la fuga de la cárcel de un malhumorado cowboy y, sobre todo, la forma en que con la sola ayuda de un caballo fiel vence a la moderna tecnología de las autoridades. En años recientes, la obra de Abbey se convirtió en una influencia de importancia para los activistas ecológicos del lejano Oeste, en particular para el grupo «Earth First!», que extrajo una inspiración concreta de su novela *The Monkey Wrench Gang*.

73. G.P. Maximoff (comp.), *The Political Philosophy of Bakunin* (Nueva York, The Free Press, 1953), p. 30.

74. Studs Terkel, *Working People Talk About What They Do All Day and How They Feel About What They Do* (Nueva York, Ballantine Books, 1972), p. xiii.

75. Moshe Lewin, *The Making of the Soviet System: Essays in the Social History of Inter-war Russia* (Nueva York, Pantheon Books, 1985), p. 37. Como contracara de la imagen heroica del stajanovita soviético, el *Ivan* de Dovzhenko (1932) arremete sin piedad contra un «vago anarquista».

76. Carl Boggs, *Gramsci's Marxism* (Londres, Pluto Press, 1976), p. 44.

77. Antonio Gramsci, «Americanism and Fordism», incluido en la antología *Selections from the Prison Notebooks* (comp.) y trad. por Quentin Hoare y Geoffrey Nowell Smith (Nueva York, International Publishers, 1971), p. 280. Durante la década de 1970, algunos anarquistas italianos consideraron a la tradición gramsciana como la precursora del «compromiso histórico» entre el Partido Comunista y los demócratas cristianos a quienes despreciaban. Véase, por ejemplo, Claudia V., «Al servizio del compromesso storico», *Revista anarchista* (vol. V, n° 7, octubre de 1975).

78. Joan Mellen, «*Ombre rosse*: Developing a radical critique of the cinema in Italy», *Cineaste* (primavera de 1972), p. 52.

79. Maurice Brinton, *The Irrational in Politics* (San Francisco, Arcata Press, 1987), p. 27.

80. Para un análisis informativo de las distinciones entre el psicoanálisis conformista y la obra de freudianos políticos como Fenichel, véase Russell Jacoby, *The Repression of Psychoanalysis* (Nueva York, Basic Books, 1983).

81. Félix Guattari, *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics* (Nueva York y Harmondsworth, Penguin Books, 1984), p. 209.

82. Miklós Haraszti, *A Worker in a Worker's State*, trad. Michael Wright (Nueva York, Universe Books, 1978), pp. 112-113. Después de haber terminado el manuscrito en 1973, Haraszti fue arrestado y finalmente enjuiciado por el delito bastante impreciso de «incitación grave». En 1974 se lo condenó a ocho meses de prisión en suspenso. Según Michael Wright, las costas judiciales que se le ordenó pagar –9600 florines húngaros– equivalían a «casi cuatro meses de salario de un obrero calificado». Michael Burawoy analiza el esfuerzo de Haraszti en el trabajo a destajo como parte de «los efectos ideológicos del proceso laboral» bajo el socialismo de Estado, en *The Politics of Production: Factory Regimes Under Capitalism and Socialism* (Londres, Verso, 1985), pp. 156-208.

83. Andrew Ross, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture* (Nueva York y Londres, Routledge, 1989), p. 52. En este contexto, valdría la pena citar la crítica reciente de Herbert Schiller a ciertas tendencias dentro de los estudios culturales: «El poder de las industrias culturales occidentales es más concentrado y formidable que nunca; sus productos tienen una circulación más voluminosa y más amplia, y el sistema corporativo transnacional depende totalmente de los flujos de información; sin embargo la interpretación prevaleciente considera que el poder de los medios de comunicación está muy sobrevalorado y que su impacto internacional es mínimo. Su utilidad para el poder existente es obvia». Las observaciones de Schiller se citan en Tom Frank, «Dark age: Why Johnny can't dissent», *The Baffler* (n° 6, 1995), p. 11.

84. Néstor García Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, trad. Christopher L. Chiappari y Silvia L. López (Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1995), p. 155.

85. James Roy MacBean, *Film and Revolution* (Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1975), p. 279.

86. Ien Ang, *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World* (Nueva York y Londres, Routledge, 1996), p. 113.

87. Edward S. Herman, «Postmodernism triumphs», *Z Magazine* (vol. 9, n° 1, enero de 1996), p. 17.

88. Véase John Zerzan, *Elements of Refusal* (Seattle, Left Bank Books, 1988), pp. 149-154.

89. Para la influencia del movimiento autonomista en los marxistas libertarios norteamericanos, véanse los dos números de la publicación *Zerowork* (1975).

90. Boggs, *Gramsci's Marxism*, p. 90. Boggs observa que la obra temprana de Gramsci se basa «en el pensamiento sindicalista y en algo del anarquista».

91. Vernon Richards (comp.), *Errico Malatesta: Life and Ideas* (Londres, Freedom Press, 1980), p. 65.

92. Mario Tronti, «The strategy of refusal», *Semiotext(e): Autonomia – Post-Political Politics* (vol. III, n° 3, 1980), pp. 26-34. Tronti, sin embargo, rechaza la noción anarcosindicalista de la huelga masiva como «ingenuidad romántica». Para un panorama del autonomismo y otras tendencias de izquierda que florecieron en Italia durante las décadas de 1960 y 1970, véase Robert Lumley, *States of Emergency: Cultures of Revolt in Italy from 1968 to 1978* (Londres y Nueva York, Verso, 1990).

93. El rechazo del trabajo como una «nueva forma de lucha» fue analizado por John Zerzan en varios artículos publicados en el periódico anarquista *Fifth Estate*, con base en Detroit. El comunista de consejos Charles Reeve respondió a Zerzan en el diario francés *Spartacus*, sosteniendo que estrategias tales como el sabotaje y el ausentismo no apresurarían la abolición del trabajo asalariado y sólo podía llevar a rebeliones «privatistas». Estos debates se han reunido en *Échanges et Mouvement* (comp.), *The Refusal of Work: Facts and Discussions* (Londres, Échanges et Mouvement, 1979).

94. Véase, por ejemplo, Martin Sprouse (comp.), *Sabotage in the American Workplace: Anecdotes of Dissatisfaction, Mischief and Revenge* (San Francisco, Pressure Drop Press, 1992). Este libro incluye datos anecdóticos de la resistencia en el lugar de trabajo narrados, entre otros, por camareras, obreros de fábricas y empleados en locales de comidas rápidas.

95. «The myth of the happy worker», incluido en la antología *A Radical's America* (Boston y Toronto, Little, Brown, 1962), pp. 115-116.

96. Véase, por ejemplo, Root and Branch (comp.), *Root and Branch: The Rise of the Workers' Movements* (Greenwich, CT, Fawcett Publishers, 1975). El volumen contiene ensayos de, entre otros, Anton Pannekoek, Jeremy Brecher y Stanley Aronowitz que traslucen la influencia de la tradición de los comunistas de consejos.

97. Schrader resumió la película diciendo que estaba empapada de la «política del resentimiento y la claustrofobia», en una entrevista publicada años después del estreno de *Blue Collar*. Véase Kevin Jackson (comp.), *Schrader on Schrader* (Londres y Boston, Faber & Faber, 1990), p. 148. Véanse también Gary Crowds y Dan Georgakas, «Blue Collar: An interview with Paul Schrader», *Cineaste* (vol. 8, n° 3), pp. 34-37, 59; Michele Russell et al., «Blue Collar: Detroit moviegoers have their say», *Cineaste* (vol. 8, n° 4), pp. 28-31.

98. A pesar de su retórica leninista (y a veces maoísta), podría considerarse razonablemente a la LRBW como una versión modificada del sindicalismo norteamericano. Para un análisis en profundidad de las actividades de la Liga (así como la historia de un movimiento precursor, el Dodge Revolutionary Union Movement o DRUM), véase Dan Georgakas y Marvin Surkin, *Detroit, I Do Mind Dying* (Nueva York, St Martin's Press, 1975). Para una historia de la producción de *Finally Got the News*, véase Dan Georgakas, «Finally Got the News: The making of a radical film», *Cineaste* (vol. V, n° 4), pp. 2-6.

99. Esta es la cifra que cita Jacqueline Jones en *American Work: Four Centuries of Black and White Labor* (Nueva York, W. W. Norton, 1998).

100. Hegel es citado en la introducción de Barbara Wright a la novela de Raymond Queneau *The Sunday of Life* (Nueva York, New Directions, 1977), p. vii. El héroe de Queneau no es un obrero, sino un simplón heroico. El enfoque del libro es ligeramente metafísico, no político.

101. Véase C. Wright Mills, «Letter to the new left», en Perlin (comp.), *Contemporary Anarchism*, pp. 53-63.

102. Véase David Robinson, «Escape from the working class», *The Times* (Londres, 5 de julio de 1975).

103. Estos detalles biográficos se narran en una entrevista con Faraldo publicada en *Film* (Londres, junio de 1973), p. 10.

104. For Ourselves, *The Right to be Greedy: Theses on the Practical Necessity of Demanding Everything* (Port Townsend, WA, Loompanics, 1974), sin numeración de páginas, tesis 74-81.

105. Para una visión de la crítica de Tanner a la democracia suiza, véase Philippe Haudiquet, «Un enfant du mois de mai», *L'Avant-Scène du Cinéma* (n° 108, noviembre de 1970), p. 8.

106. Marianne Enckell, *La Fédération jurassienne: Les Origines de l'anarchisme en Suisse* (Canevas Éditeur, 1971). En su introducción, Enckell vincula su redescubrimiento del legado anarquista suizo con los acontecimientos de Mayo del 68. La observación de Harry Braverman en el sentido de que «la destrucción del artesanado» tuvo lugar durante «el período del surgimiento de la dirección científica» es especialmente adecuada en este contexto. Véase Braverman, *Labor and Monopoly Capitalism*, p. 135.

107. Así es como Jonathan Steinberg resume el homenaje de Kropotkin a los fabricantes de relojes en *Why Switzerland?* (Cambridge, Cambridge University Press, 1983), p. 133.

108. Jim Leach, *A Possible Cinema: The Films of Alain Tanner* (Metuchen, NJ y Londres, The Scarecrow Press, 1984), p. 69.

109. Véase, por ejemplo, Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life, Volume One*, trad. John Moore (Londres y Nueva York, Verso, 1991), esp. pp. 50-60.

110. Richard Linklater, *Slacker* (Nueva York, St Martin's Press, 1992), p. 18.

111. Bob Black, *The Abolition of Work and Other Essays* (Port Townsend, WA, Loompanics, s.f.), p. 50. En el ensayo final del libro, «Anarchism and other impediments to anarchy», Black sostiene que hasta los anarquistas han sido presa de la rigidez ideológica y manifiesta que «necesitamos anarquistas no agobiados por los anarquistas».

112. Elizabeth Young y Graham Caveney, *Shopping in Space: Essays on America's Blank Generation Fiction* (Nueva York, Atlantic Monthly Press, 1992), p. 34. Young y Caveney se refieren de hecho a los protagonistas de *Less than Zero* de Bret Easton Ellis.

113. Patrick Durkee, «Slackspace: The politics of waste», en Gabriel Brahm Jr. y Mark Driscoll (comps.), *Prosthetic Territories: Politics and Hypertechnologies* (Boulder, CO, San Francisco, y Oxford, Westview Press, 1995), p. 21.

114. Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence* (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1991), p. 186.

115. Véase Lee Ellickson y Richard Porton, «“I find the tragicomic things in life”: An interview with Mike Leigh», *Cineaste* (vol. XX, n° 3, 1994), p. 11.

116. Jeremy Rifkin, *The End of Work: The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era* (Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1995), pp. XVI-XVII. En ciertos aspectos, las propuestas de Rifkin elaboran algunos de los temas tecnocráticos ya familiares por la obra de Alvin Toffler. Para una opinión sobre Toffler que le llama la atención por «hacer caso omiso de las contradicciones, dentro de las sociedades capitalistas, que diezmaron las industrias tradicionales sin dar origen a la corporación benevolente», véase Boris Frankel, *The Post-Industrial Utopians* (Madison, University of Wisconsin Press, 1987), p. 37. Para un punto de vista anarco-marxista acerca del posfordismo, véase el debate sobre «Post-Fordism and new methods of production», *Échanges* (vol. 80/81, n° 2/1994 a 1/1996).

117. Bob Black se queja de que «la utopía de Rifkin resulta ser el New Deal... El futuro, según el visionario Rifkin, es el presente con mejores efectos especiales». Véase Black, «What's wrong with this picture?», *Exquisite Corpse* (n° 57, 1996), pp. 43-45.

118. André Gorz, *Farewell to the Working Class: An Essay on Post-Industrial Socialism*, trad. Michael Sonenscher (Boston, MA, South End Press, 1982). Murray Bookchin ha comparado la combinación de Gorz, de planeamiento centralizado y ocio programático, con una «Disneylandia libertaria». Bookchin está citado en Frankel, *The Post-Industrial Utopia*, p. 62. Véase también el artículo de Stanley Aronowitz «Why work?», *Social Text* (n° 12, otoño de 1985).

119. Véase Chris Carlsson (comp.), *Bad Attitude: The Processed World Anthology* (Nueva York y Londres, Verso, 1990), pp. 62-66.

120. Esta es una paráfrasis de las conclusiones de Rancière, tomada de la introducción de Donald Reid a *The Nights of Labor: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, trad. John Drury (Filadelfia, Temple University Press, 1981), p. XXXV.

El cine y la pedagogía anarquista

El anarquismo en un aula: reforma educativa versus «desescolarización»

La educación es algo admirable. Pero de vez en cuando conviene recordar que no es posible enseñar ninguna cosa digna de ser aprendida.

Oscar Wilde,
*A Few Maxims for the Instruction
of the Over-Educated*

Conservadores, liberales y marxistas han dedicado una dosis considerable de energía a evaluar y, en algunos aspectos, transformar la teoría y la práctica educativas. La preocupación de los anarquistas en cuanto a los matices de la pedagogía, empero, no admite comparación con la de ninguna otra tendencia política. Resulta difícil, desde luego, pasar por alto un florecimiento reciente de la teoría pedagógica en la obra de escritores no anarquistas, sobre todo neomarxistas y posestructuralistas. La importancia teórica de esta obra no debe desecharse de manera simplista; sin embargo, para bien o para mal, no resulta fácil saltar la brecha entre la teoría pedagógica posmoderna, representada en especial por la obra de académicos, y las contribuciones de teóricos y educadores anarquistas como Mijaíl Bakunin, William Godwin y Francisco Ferrer. Henry Giroux –para citar a la figura posmoderna que ha exhibido realmente una familiaridad con las tradiciones educativas antiautoritarias– no está del todo equivocado cuando caracteriza a los pedagogos anarquistas como defensores románticos de la «realización personal», quienes en ocasiones olvidan la dinámica de la jerarquía y el

poder que los antiautoritarios debieran resistirse a pasar por alto.¹ De todos modos, no obstante el hecho de que en la obra de los posmodernos sobreviven rastros de la pedagogía anarquista, sorprende la total ignorancia de su parte, con raras excepciones, en cuanto a la obra de Ferrer, Godwin y Paul Goodman, así como a la pedagogía autoemancipatoria que abrazaron anarquistas activistas como Emma Goldman y Mijaíl Bakunin.

La pedagogía anarquista contemporánea comenzó con la obra de William Godwin y Max Stirner, y se autodefinió por un compromiso crítico con el falso libertarismo del tratado educativo a modo de novela *Emilio*, de Jean-Jacques Rousseau, obra fundamental aunque cargada de contradicciones. El término «rousseauiano» se ha convertido en un sinónimo de la celebración, o quizá la fetichización, de un «estado natural». Sin embargo, cuando se vio frente a las exigencias de la civilización, Rousseau propuso un «contrato social» irrefutablemente estatista que tiene una sorprendente afinidad con los proponentes del gobierno autocrático: un comentarista llegó incluso calificar a su teoría política, que incluye la noción bastante amorfa de la «voluntad general», como un ejemplo de protototalitarismo.² No obstante, es innegable que el programa pedagógico de *Emilio* prefigura la tradición liberal de Maria Montessori y John Dewey (y, en ciertos aspectos, la psicología cognitiva de Jean Piaget), corrientes con las cuales el anarquismo tiene ciertas afinidades a pesar de su oposición fundamental a la buena voluntad de esos reformadores para adaptarse al orden establecido. El punto de vista de Rousseau con respecto a la infancia es tanto celebratorio como paternalista. *Emilio* incita a los niños a deleitarse con su irracionalismo aparentemente dichoso hasta el comienzo de la pubertad. Rousseau, comprometido con una educación verdaderamente sentimental, insistió en que la educación en la infancia debía ser «puramente negativa», preocupada sólo por rescatar «al corazón del vicio y a la mente del error».³

Aun cuando la «educación negativa» de Emilio tiene por objeto nutrir su autosuficiencia final –liberada del peso de libros o aforismos morales a una edad temprana, en la cual se supone que «recibe sus lecciones de la naturaleza, y no de los hombres»⁴– su tutor ubicuo y en apariencia benevolente actúa en forma parecida a la de un titiritero que siempre está cerca para tirar de las cuerdas atadas a su involuntario alumno. Como observa Jean Starobinski, la educación de Emilio puede llamarse «para la libertad, pero no es por cierto, en ningún sentido auténtico, una educación por medio de la libertad».⁵ Cuando Emilio alcanza la virilidad, su tutor desempeña alegremente el papel de un Pándaro entre bastidores, al organizar su romance y su casamiento con una mujer llamada Sophie. Hasta la «educación de los sentidos» del receptivo alumno tiene que ser dirigida por un déspota ilustrado.

Michael Smith sostiene que el gusto de Rousseau por «la coerción disfrazada ... es una doble afrenta a la autonomía del niño». Smith propone una crítica

anarquista de la elaborada regulación de la libertad por parte de Rousseau, sugiriendo que un modo más legítimo de autonomía puede ayudarnos a hacer una distinción entre los maestros «liberales» o «progresistas» y los instructores «auténticamente libertarios».⁶ William Godwin, por ejemplo, buscó invertir los «modos de educación recibidos», en los cuales «el maestro va en primer lugar y el alumno lo sigue».⁷ Godwin está decidido a desmitificar la llamada «indefensión del niño» y, a diferencia de Rousseau, su pedagogía pone mucho esmero en no manipular indebidamente las necesidades y deseos de los niños. Godwin podría considerarse el primer defensor de las «escuelas libres» y de la reforma educativa radical: un precursor, en el siglo XVIII, de educadores radicales como Herb Kohl, John Holt y Jonathan Kozol.

Las implicaciones de la crítica a la pedagogía ortodoxa expuesta por el joven hegeliano Max Stirner, más radical aún pero menos concreta, todavía no han sido completamente asimiladas por los educadores anarquistas. El breve tratado de Stirner *El falso principio de nuestra educación* tiene un notable parecido intelectual con lo que en definitiva habría de conocerse como la desescolarización radical. Stirner sostenía que «en todas partes hay gran abundancia de cadáveres políticos, sociales, eclesiásticos, científicos, artísticos, morales y otros, y mientras ellos no se hayan consumido el aire no será limpio y el aliento de los seres humanos estará oprimido».⁸ Quizá porque Stirner había sido maestro de escuela, identifica a esta con el filisteísmo y establece una distinción entre el «hombre educado» y el individuo verdaderamente libre. Si bien un lector miope podría considerar la ira de Stirner contra la pedagogía como un mero síntoma del antiintelectualismo que se atribuye, con frecuencia injustamente (y en ocasiones con justicia), a los anarquistas, él no discute el valor que posee la adquisición de conocimientos, pero sostiene que «mediante el conocimiento ... llegamos a ser libres sólo *interiormente* ... en lo exterior, a pesar de toda la libertad de conciencia y la libertad de pensamiento, podemos seguir siendo esclavos y permanecer sometidos».⁹

Mientras que el fervor polémico de Stirner concuerda con el desprecio del primer Nietzsche hacia la mediocridad de la educación institucional, y se mantuvo en un nivel más existencial que práctico, el llamado de Bakunin en pro de una «educación integral» –una capacitación tanto vocacional como intelectual orientada a la formación del «hombre total» – apuntaba explícitamente a las desigualdades educativas que separaban a las clases altas y el proletariado. El programa pedagógico de Bakunin entraña una forma algo coercitiva de antiautoritarismo, pues predica que «la educación debe difundirse entre las masas con generosidad, transformando todas las iglesias, todos esos templos dedicados a la gloria de Dios y a la esclavitud de los hombres, en otras tantas escuelas de emancipación humana».¹⁰ Bakunin, con una irresolución típicamente brillante, resumió de manera profética las dos corrientes principales dentro de la pedagogía anarquista contemporánea. En ocasiones bregó por el ideal de la educación universal; sin embargo, en un

pasaje claramente stirneriano, concede que «hasta cierto punto el hombre puede convertirse en su propio educador, en su propio instructor y también en creador».¹¹ Así como el anarquismo del siglo XIX y de los comienzos del XX exaltó el potencial transformador de las escuelas alternativas, los últimos treinta años han estado marcados por una pérdida gradual de fe en la eficacia institucional de todas las escuelas, sea que formen parte del sistema tradicional o que se consideren «libres». En muchos aspectos, la defensa de Ivan Illich con respecto a la «desescolarización» dio cuerpo a las abstracciones de *El falso principio de nuestra educación*, al tiempo que se esforzó por cumplir su exhortación final: «el conocimiento debe morir y surgir otra vez como *voluntad*, y crearse de nuevo cada día como una persona libre».¹²

El socialista utópico Charles Fourier, figura reivindicada por las tradiciones tanto anarquista como surrealista, formuló una práctica educacional excéntrica, aunque a menudo encantadora e ingeniosa, que, en muchos aspectos, fue auténticamente antiautoritaria. Como genuino profeminista, no le sirvieron la veneración de Rousseau por la familia o el punto de vista de Bakunin, a veces condescendiente, con respecto a las mujeres. En consecuencia, su búsqueda en apariencia fantasiosa de la «armonía» —un orden social organizado de tal modo que la gratificación del deseo individual sirve para promover el bien común»¹³— generó una pedagogía antidogmática según la cual los niños podían aprender tanto de sus pares como de sus mayores.

Hacia 1909, la decisión del gobierno español de ejecutar al educador anarquista Francisco Ferrer, fundador de la Escuela Moderna (emulada luego por pedagogos anarquistas en Europa Occidental y en Estados Unidos), demostró que un gobierno nervioso podía percibir como una amenaza incluso un intento modesto de familiarizar a los estudiantes con los principios antiautoritarios. Aunque las autoridades españolas trataron en forma poco convincente de involucrar a Ferrer en una conspiración para asesinar al rey Alfonso XIII, la negativa del régimen a ceder ante las peticiones internacionales para la liberación del educador fue motivada por un temor casi primitivo a la defensa que este había hecho de la educación secular y racionalista que, si bien era aceptable según las pautas contemporáneas, alarmaba al establishment educacional católico. La respuesta del movimiento anarcosindicalista de Cataluña a la intransigencia del gobierno y de la Iglesia culminó en la «Semana Trágica» de 1909, un período que incluyó una huelga general en Barcelona y la violencia espontánea del pueblo contra los símbolos y los representantes del catolicismo (según Joan Connolly Ullman, los obreros incendiaron «cuarenta conventos y doce iglesias parroquiales»¹⁴) El martirio de Ferrer resultó emblemático en cuanto al papel central de la pedagogía alternativa para los anarquistas comprometidos.

Mientras que los radicales posteriores desdeñaron palabras como «positivismo» y «racionalismo» por considerarlas muestras de la ideología conformista, el

anticlericalismo de Ferrer lo llevó a adoptar a la ciencia como antídoto lógico de la hegemonía católica. Si se considera la hostilidad de la Iglesia frente a esta concepción del aula como un laboratorio para el cambio, no sorprende que las autoridades españolas hayan recibido con inquietud la proclama de Ferrer, cuando sostiene que «al niño, a fin de evitar errores», debe enseñársele que es «esencial no admitir nada basado en la fe».¹⁵ Para Ferrer, la escuela podía servir como lugar del fermento revolucionario: según observó Joel Spring, él creía que «no se podía *desear* la realización de una sociedad no autoritaria ... la Escuela Moderna era el principio de un plan para moverse en esa dirección».¹⁶

Esta tensión entre la confianza en instituciones alternativas y una afición contingente a la desinstitucionalización se halla presente en el meollo de la estrategia polémica de Illich. Su opúsculo fundamental, *Desescolarizando a la sociedad*, es sumamente apto para citarlo, y el estilo mordazmente aforístico desentraña a conciencia los apuntalamientos habituales del discurso izquierdista. Si bien Illich es decididamente un hombre de izquierda, y tiene bastante simpatía por el legado anarquista de Paul Goodman, entre otros, puede invocar el llamado de Milton Friedman con respecto a las calificaciones en la enseñanza en una página, mientras que en otra aprueba la afirmación de Fidel Castro (invocada en 1970) cuando dijo que «para 1980 Cuba estará en condiciones de disolver su universidad, ya que toda la vida en Cuba constituirá una experiencia educativa». Illich, fiel a su vocación de críticón intelectual, hurga con picardía en pasturas ajenas a fin de llegar a la conclusión de que «la escolarización no promueve ni el aprendizaje ni la justicia».¹⁷

Illich observa que «a los consumidores-alumnos se les enseña a conformar sus deseos según los valores del mercado».¹⁸ Como antídoto del rígido «programa oculto» de la escolarización tradicional propuso sustituir la pedagogía institucional por «redes de aprendizaje», que habrían de reemplazar la escolarización compulsiva con oportunidades, para los estudiantes entusiastas, de aprovechar los centros de aprendizaje comunitarios y de ponerse en contacto con coetáneos y con «educadores en general», a fin de compartir habilidades y conocimiento especializado. M. P. Smith tiene razón, sin duda, cuando llama la atención de Illich acerca del sesgo legalista que toma la tendencia desescolarizadora al aprendizaje «contractual», la incapacidad de esta para distinguir entre las necesidades de aprendizaje de niños, adolescentes y adultos, y una «ingenuidad acerca del poder» que «lo excluye a él del movimiento anarquista».¹⁹ Además, en ocasiones existe una extraña convergencia entre los intereses de desescolarizadores presumiblemente anarquistas y preconizadores derechistas de la escolarización en el hogar, cuyo antiestatismo tiene una gran deuda con las enseñanzas de los apóstoles del mercado libre tales como F. A. Hayek. De todos modos, es importante señalar que «cuando habla de desescolarización Illich no se refiere tanto a una desinstitucionalización completa como a una transformación de las instituciones ...

se refiere de modo explícito a la necesidad de “nuevas instituciones educativas formales”»,²⁰ una aspiración de perfecta congruencia con los objetivos de la autoactividad anarquista.

Muchos anarquistas, de hecho, han sido hábiles autodidactas, trátase de estudiosos enteramente autoeducados o de intelectuales no alineados que superaron las limitaciones de su educación formal. La convicción de Proust en cuanto a que «no recibimos la sabiduría; debemos descubrirla por nosotros mismos, después de un viaje a través de lo inexplorado que nadie puede realizar por nosotros»²¹, es una mitad, bastante idealista, del credo de la pedagogía anarquista. Pero aun cuando el aprendizaje más productivo por lo general es autogenerado, la capacidad de hacer frente o de triunfar por sobre nuestra marcha inevitablemente larga –en ocasiones interminable– a través de las insituciones educativas, ha preocupado a muchos pedagogos libertarios de izquierda con mentalidad práctica. El cine narrativo, que tradicionalmente ha concebido el aula como un microcosmos cinematográfico capaz de encerrar los conflictos y contradicciones de la infancia y la adolescencia, proporciona un territorio fértil para trazar el mapa de las vicisitudes ideológicas –y con frecuencia estéticas– de la educación autoritaria, la reformista y la antiautoritaria. Las formas en que las películas pueden reflejar corrientes pedagógicas y hasta funcionar como la práctica pedagógica misma, nos ocuparán en el próximo apartado.

El cine en el aula: autoridad, reforma y anarquía

La tesis de Philippe Ariès en cuanto a que la cultura occidental «inventó» las instituciones de la infancia y la adolescencia a fines de la Edad Media, ha proporcionado un punto de partida histórico a una serie de pedagogos y teóricos radicales. La afirmación de Ariès, discutida por algunos historiadores pero no desaprobada en forma definitiva, de que el concepto mismo de la inocencia infantil era un desarrollo posrenacentista –alimentado por la transición de la vida comunitaria a lo que ahora conocemos como la familia nuclear y por el desarrollo de un elaborado rótulo específico según la edad–²² ha sido importante para una pedagogía anarquista que busca desafiar el poder ejercido sobre niños y adolescentes. La veneración por la llamada inocencia infantil resultó una espada de doble filo; apartarse «de la doctrina del pecado original para entregarse al culto de la virtud original en el niño»²³ no era del todo saludable. El «niño romántico» inspiró la obra profundamente libertaria de William Blake, pero también estimuló una aceptación sentimental, regresiva, de la inevitabilidad de la dependencia –y la sumisión– juvenil. En el siglo XIX, además, los clisés sensibleros del niño romántico coexistían con una estigmatización de los niños pobres y de la calle, considerados «salvajes». Hugh Cunningham ha demostrado cómo el dis-

curso del racismo y el imperialismo en la Inglaterra del siglo XIX coincidió con ciertas actitudes hacia los jóvenes pobres: los niños que concurrían a las «escuelas andrajosas» de Londres se calificaban de «tan bárbaros y bravos como los indios norteamericanos», al tiempo que los niños de los barrios bajos, supuestamente ineducables, se describían como «árabes callejeros», «kaffires ingleses» y «hotentotes».²⁴

La pedagogía reformista tiende a disfrazar su paternalismo con actitudes y terminología más eufemísticas. Para Ian Hunter, la «nueva» pedagogía liberal del siglo XIX, creada por figuras culturales como Matthew Arnold, al igual que por burócratas de la educación menos conocidos como James Kay-Shuttleworth, adoptaron una forma de control social cuya influencia todavía puede detectarse en la escolarización contemporánea. Arnold, un inspector de escuelas estatales y también crítico cultural, esclareció el espíritu contradictorio de la pedagogía reformista: la supervisión moral de los niños, en especial los de clase obrera, a quienes se consideraba apenas mejores que animales, estaba ligada a la «corrección por medio de la autoexpresión».²⁵

Por consiguiente un crítico anarquista de cómo «las películas de aula» representan y a menudo encarnan valores pedagógicos tradicionales, debe tener en cuenta el hecho de que la educación autoritaria está acompañada a menudo por una preocupación, aunque sea paternalista, con respecto a la vida interior y el desarrollo moral de los estudiantes. Si «convertir el deseo del alumno, antes que la voluntad del instructor, en el elemento motivador del aprendizaje»²⁶ es el principio orientador de la educación anarquista, un estudio de las películas de aula puede revelar cómo las representaciones del falso libertarismo alternan a menudo con tributos a formas menos adulteradas de escolarización autoritaria. Puede parecer presuntuoso considerar los relatos pedagógicos norteamericanos junto a películas de Europa occidental, por cuanto el sistema escolar norteamericano, descentralizado, ofrece un agudo contraste con sus equivalentes muy centralizados, en países como Francia y Gran Bretaña. Una cierta homogeneidad ideológica impregna las películas de aula: siguiendo a Bajtín, se podría hablar de un «cronotopo» del aula, ya que esta brinda una «matriz transcultural, espaciotemporal»²⁷ que da forma al género y a sus tendencias narrativas.

Hard Times [Tiempos difíciles] de Charles Dickens es una narrativa del aula verdaderamente fundamental. La novela puede considerarse una respuesta alegórica a diversas normas que habían convertido a la escolarización en algo cada vez más compulsivo para los niños de clase obrera. Una forma de educación sin duda coercitiva, pero supuestamente humana y práctica, reemplazaba de manera gradual las dificultades del trabajo infantil. El fantasma de Mr. Gradgrind, el maestro utilitario hasta el absurdo a quien Dickens caricaturiza con regocijo, se cierne sobre muchas representaciones cinematográficas de docentes autoritarios. Su entusiasmo carente de imaginación, que se limita sólo a los hechos, también puede

percibirse en las descripciones más suavizadas de instructores bien intencionados, liberales. *Hard Times* mezcla el reino mundano, empírico, del aula de Gradgrind y el *demi-monde* más sensual y seductor del circo de Sleary, con su atrayente bribonería realzada por la lengua vernácula, llena de color y decididamente no utilitaria. La adaptación de *Hard Times* que realizó la BBC alteró con sutileza los ritmos de la novela de Dickens, al entrecortar la cruda vitalidad del circo con las estampas del aula que inician la novela. El modo de integrar la pedante celebración de los hechos por parte de Gradgrind, con el circo y su vulgaridad vivificadora, fue muy eficaz, al punto de llevar a un crítico a sostener que se había superado al propio Dickens.²⁸ Esta adaptación, en lugar de ver al aula y su calmante circense como reinos autónomos, ofreció la esperanza de que el aula misma adquiriera elementos de circo.

Si bien pocos maestros de Hollywood poseyeron el involuntario brío cómico de Gradgrind, muchas películas de ese origen abrazaron el mesianismo educacional del que se burlaba Dickens y enfatizaron el cisma entre la sobriedad del aula y la cultura popular con una tendenciosidad que podría haberle divertido. *The Blackboard Jungle* (1955), de Richard Brooks, es un ejemplo paradigmático de una película en la cual se presenta al maestro como un redentor cercano a la santidad. En una reposición humanistaseudoliberal de la oposición decimonónica entre los pedagogos convertidos en cruzados y los estudiantes «salvajes» a quienes era necesario domar, Richard Dadier (Glenn Ford) se hace cargo de una turbulenta clase en una zona periférica, con el aplomo de un afable general: una versión más joven y más hirsuta del entonces presidente Eisenhower. Un día Dadier, quien no es indiferente a las nuevas técnicas educativas, decide hacer escuchar algunos discos de su querido Bix Beiderbecke a su ingobernable curso. Pero la versión de estar a la moda que ofrece Dadier es demasiado convencional para su clase de parias urbanos. Ellos prefieren el rock and roll, y con desenfrenado júbilo convierten en añicos, sin piedad, sus reproducciones en vinilo de jazz blanco. Mientras que Dickens satirizó el pragmatismo sin imaginación de Gradgrind, Brooks celebra en forma no crítica el liberalismo paternalista de Dadier. Para el final de la película, muchos de los estudiantes se muestran arrepentidos y están evidentemente en camino de convertirse en pesados observantes de la ley.²⁹ Esta trayectoria narrativa rudimentaria –lo que podría llamarse un «modelo redentor» de la pedagogía– se repite, con ocasionales variantes estrafalarias, en los guiones de filmes que muestran a estudiantes urbanos indisciplinados: *To Sir With Love* (1967) (en la cual Sidney Poitier, quien había desempeñado el papel de un delincuente juvenil en *The Blackboard Jungle*, se transforma en una encarnación afronorteamericana de Richard Dadier), *Up the Down Staircase* (1967) de Alan Pakula, *Ciao Professore* (1994) de Lina Wertmüller (una versión siciliana de *The Blackboard Jungle*, igualmente insufrible) y *Dangerous Minds* (1995) de John N. Smith figuran entre muchas películas que pertenecen a este

muy esquemático subgénero. *The Blackboard Jungle* y *Dangerous Minds* presentan a protagonistas cuya experiencia en el ejército los califica supuestamente para la enseñanza en la periferia urbana, pero el humanismo reaccionario de esas películas palidece en comparación con *Lean on Me* (1985) de John Avildsen, un homenaje de ficción a Joe Clark, el director de Newark cuya particular opinión de la disciplina escolar se aproxima, al menos retóricamente, a una especie de fascismo pedagógico. La ideología de muchas películas autoritarias centradas en el aula es revelada en forma muy concisa por el protagonista de *Bigger Than Life* (1956), un maestro de escuela desquiciado, quien cree que «la infancia constituye una enfermedad congénita y el propósito de la educación es curarla».

En la era victoriana se desarrolló el concepto de que los niños de las clases superiores también eran pequeños salvajes; su domesticación educativa, sin embargo, tenía la finalidad de transformarlos en servidores leales del Estado y en administradores del imperio: un proceso que alcanzó su apogeo en la escuela pública inglesa. *Tom Brown's Schooldays* (1940) de Robert Stevenson, una reverente adaptación de la novela de Thomas Hughes, rinde tributo al director del colegio Rugby, doctor Thomas Arnold (padre de Matthew Arnold, y personificado con severa benevolencia por Cedric Hardwicke), y este ejemplo de la anglofilia de Hollywood trata a Arnold como a un dios pedagógico. El director de Rugby fue considerado un importante reformador educativo, pues su régimen eliminó efectivamente una gran parte de las bravuconadas, novatadas y borracheras que acicatearon a Arnold en su cruzada para crear un ambiente educativo menos asesino. En los comienzos de la película pronuncia un discurso clave en el cual asegura que Rugby «no es ya la escuela de bárbaros salvajes, sino de jóvenes temerosos de Dios». Arnold pensaba que la escuela ayudaría a domesticar las inclinaciones fundamentalmente malas de los muchachos; la institución no era tanto una comunidad de estudiosos como una versión embrionaria del Estado que a la postre gobernarían los estudiantes.

El nacionalismo moralizante de Arnold y la ferviente defensa de los clásicos como núcleo del plan de estudios continuaron hasta bien avanzado el siglo XX. Sin embargo, en la época en que Mike Figgis realizó una nueva versión de la obra de Terence Rattigan *The Browning Version*, en 1995, el retrato del desilusionado maestro de lenguas clásicas que compone Albert Finney llegó a parecer una parodia afectada de los valores arnoldianos. Tal vez la muerte cinematográfica a la que fueron sentenciadas las disciplinas otrora respetada, Latín y Griego, había sido anunciada años antes por *Torment* (1944), de Alf Sjöberg, en la que se pinta al maestro de Latín, Calígula, como un Hitler sustituto. Años más tarde, al considerar retrospectivamente un período de verdadero fascismo, *Amarcord* (1974) de Fellini se burló de las pretensiones absurdas que impulsaron los esfuerzos de Mussolini por invocar en sus escuelas la grandeza de la antigua

Roma; secuencias interrelacionadas muestran a escolares traviesos que echan pedos y eructos para abrirse camino a través de una serie de necias clases.

El insípido autoritarismo que transmiten los docentes presentados en *High School* (1968), de Frederick Wiseman, está mucho más cerca de las tendencias contemporáneas en la educación masiva que las cadencias de alto vuelo de Thomas Arnold, o de llamamientos más recientes en pro del valor redentor de la autoexpresión. La película condensa varios meses de tedio educacional en una descripción, editada con ingenio, de un día escolar típico alternadamente horroroso y cómico sin intención de serlo. Varios críticos han observado cómo la toma de un camión transportador de leche —adornado con el logo «Penn Made Products»— en la secuencia inicial de la película, remite tanto a la misión que tiene la escuela de producir, a la manera de salchichas, ciudadanos impecablemente sólidos, como al sardónico «examen del condicionamiento sexual y la definición del género» que realiza Wiseman.³⁰ Sea como fuere, a pesar de algunos análisis formales ejemplares de *High School*, no se han examinado de manera suficiente las implicaciones de su inclinación maliciosamente antiautoritaria.

Según la amplia historia de la escuela secundaria norteamericana escrita en dos volúmenes por Edward A. Krug, el triunfo de lo que ha llegado a conocerse bajo el concepto de «teoría de la educación como inversión» produjo una ideología que exaltó la «necesidad de control social» y promovió «la severa adaptación del individuo al grupo».³¹ Sin embargo, Krug nos informa que esta ideología no ganó posiciones sin luchar. A lo largo de la década de 1920, por ejemplo, los ideales pedagógicos de la Progressive Education Association (una organización que, en su mayor parte, ejemplificó el programa reformista de John Dewey) impugnaron, con éxito ocasional, un énfasis insidioso en la estandarización. Los partidarios de la estandarización pudieron extraer sustento ideológico de lo que Michael Katz llama «la ironía de la reforma en la primera escuela».³² Katz relata cómo, en el siglo XIX, los ciudadanos ricos de Massachusetts que promovieron la educación secundaria obligatoria encontraron la resistencia de los ciudadanos de clase obrera, a quienes molestaba la generosidad paternalista de los magnates industriales. En última instancia triunfó la ideología oficial: se proclamó a las escuelas públicas como encarnación de un igualitarismo destinado idealmente a nivelar las diferencias entre ricos y pobres.

High School está anclada en un ambiente de clase media en el cual profesores y directivos se enorgullecen de la excelencia de su programa preparatorio para la universidad, pero el desfile de profesores y burócratas ineficaces que muestra la película, sean ellos incondicionalmente autocráticos o lánguidamente liberales, refleja la rutinización del conocimiento que también es dable hallar, con grados diversos, en las escuelas de la clase obrera o en los internados de la elite. Wiseman mezcla repetidamente primeros planos de los instructores adultos seguidos de tomas extensas y planos medios de estudiantes aburridos; se esta-

blece un ritmo en el cual la «resistencia pasiva» tal vez involuntaria de los alumnos desinfla la pomposidad de sus instructores. No obstante, la película no se preocupa por presentar esbozos de personajes *ad hominem*: ensarta la pedagogía autoritaria con una crítica sistemática. Después de todo, una prolongada secuencia en la cual un maestro de inglés analiza una canción de Simon y Garfunkel con sus estudiantes indiferentes –un torpe aunque emotivo ejercicio de estar erradamente de moda–, constituye una crítica a la orientación jerárquica de la escuela tan condenatoria como las invectivas de un encargado de la disciplina, que se parece a un instructor militar particularmente feroz. En última instancia, las buenas intenciones del cuerpo docente deben desecharse por irrelevantes, ya que los individuos imperfectos no son los únicos en engendrar la opresión que reina en la Northeast High School. Una de las secuencias más emblemáticas de *High School* se centra en un intercambio entre el encargado de la disciplina y un estudiante dócil que insiste en que debería ser dispensado de la clase de gimnasia. El hecho de que la escuela deba imponer en forma indiscriminada un régimen que exige la sumisión total de cuerpo y mente a normas con frecuencia irracionales recuerda las observaciones de Foucault, en *Vigilar y castigar*, con respecto a las «técnicas de una jerarquía observadora ... y un juicio normalizador»,³³ estandarización que se infiltró en la pedagogía cuando las escuelas del siglo XVII introdujeron una batería de exámenes regulares que garantizaban evaluación y supervisión continuas. La atención que presta Wiseman a los alumnos recalcitrantes que deambulan por los corredores sin tener permiso registra la trivialización de los ritos del humanismo utilitario. La brecha entre el idealismo liberal de la escuela secundaria y la realidad de su aburrimiento esquematizado recuerda la forma en que Raymond Williams resume el antiutilitarismo de *Hard Times*: «una confianza en la razón, que en el corto plazo fue depuradora y liberadora, en una sociedad real se transformó en una alienación de la razón».³⁴

Lo insidioso de la variante norteamericana del «juicio normalizador» bien podría servir de tema para Wiseman. En un contexto británico o europeo, al menos, el reconocimiento de las minucias de la diferenciación entre las clases conduce a una conciencia de cómo la educación se convierte en un componente crucial de una estratificación social más generalizada. La distinción que establece Basil Bernstein,³⁵ por ejemplo, entre los códigos lingüísticos «restringidos» que los estudiantes de clase obrera comparten en el hogar y el código lingüístico «elaborado» impuesto por el ambiente escolar (para no mencionar las inevitables ventajas con que se benefician los estudiantes de clase media), ofrece una perspectiva que, en su mayor parte, está excluida de la sociología norteamericana tradicional. Puesto que la ideología norteamericana aceptada preconiza la nivelación de las diferencias de clase, y una creencia implícita en un igualitarismo ilusorio, la fusión de las metas de la escuela y del Estado que afirma *High School* es quizá más perfecta en los Estados Unidos que en otros lugares. Cuando,

hacia el final de la película, un funcionario de la escuela lee una carta de un estudiante caído en Vietnam, que establece conexiones tangibles entre los valores ciudadanos de la escuela secundaria y el autosacrificio militar, se hace evidente un debilitamiento tal vez inevitable del altruismo pedagógico de John Dewey. Si bien incluso algunos radicales, como Henry Giroux, promovieron una versión renovada del modelo de la «educación para la ciudadanía» que planteó Dewey, la circunstancia de que su defensa más vigorosa de la educación progresista precede en forma inmediata a lo que podría caracterizarse como un repliegue hacia la patriotería liberal –su apoyo a la Primera Guerra Mundial– ilustra el hecho de que la reforma educativa liberal padece de una vulnerabilidad constante con respecto al espíritu de grupo.³⁶ Según lo proclamaba Stirner, la educación no debería promover la producción de «ciudadanos útiles», sino estimular la formación de individuos autónomos que, por supuesto, no se aparten de los intereses de sus conciudadanos.

La continuación que realizó Wiseman, *High School II* (1994), se ocupó de las aulas abiertas del Central Park East en la ciudad de Nueva York, la preocupación de la escuela por «las relaciones personales entre los profesores y los estudiantes»³⁷ es, al menos implícitamente, postulada como una alternativa empática al trabajo en el aula alienada que se documenta en *High School*. De todos modos, si bien es cierto que el ambiente de aprendizaje es menos opresivo en Central Park East que en su precursor cinematográfico, los grupos de encuentro pedagógico de la escuela neoyorquina facilitan la producción de ciudadanos útiles en una forma más amable, más discreta. El modelo educativo terapéutico de Carl Rogers concibió la educación no coercitiva como un medio para la auto-transformación, no para el cambio de la sociedad: «cuando se minimiza la amenaza al yo, el individuo aprovecha las oportunidades de aprender, a fin de mejorarse».³⁸ Una reunión más prolongada de los profesores, que Wiseman capta en su duración real, asocia un análisis de los puntajes de aptitud superior con la conversación de aquellos, imbuida de la retórica de la autoactualización.³⁹ *High School II* y la pedagogía liberal de Central Park East recuerdan el llamamiento de Dewey en pro de una «adaptación flexible» de las instituciones de la sociedad⁴⁰, un objetivo cuyo resultado podría ser una mayor autoestima, pero que está lejos por cierto de las aspiraciones de la pedagogía anarquista.

Si *High School II* utiliza los lugares comunes de la educación progresista y al mismo tiempo reafirma el statu quo, *Le Gai Savoir* (1968), de Jean-Luc Godard, despoja al *Emilio* de Rousseau de su complacencia romántica. Como ocurre con películas como *La Chinoise* y *Tout va bien*, el *gauchisme* «maoísta» funciona como un anarquismo encubierto que el cineasta se niega rotundamente a reconocer. *Le Gai Savoir*, un diálogo preocupado por las aporías de la representación cinematográfica, en el cual se intercalan fragmentos de los medios de comunicación citados en tono de parodia, asigna a Jean-Pierre Léaud el papel de un protagonis-

ta llamado Emilio, que mezcla la anomia de la nueva ola con un radicalismo ingenuo, y a Juliet Berto el de Patricia, una izquierdista que además trabaja como modelo. A diferencia de la progresión lineal que siguen las películas del aula tradicionales, la de Godard no es un homenaje a un pedagogo mesiánico o un técnico de la educación, sino que ella misma funciona *como* una forma exploratoria de pedagogía. No obstante un gesto con la cabeza obligatorio, casi paródico, dirigido a Rousseau, la pedagogía cinematográfica en realidad recuerda más a los diálogos filosóficos mordazmente cómicos de Denis Diderot, en particular *El sobrino de Rameau* y *El sueño de D'Alembert*.

Un diálogo como *El sobrino de Rameau*, que se distingue por una vigorizante forma vertiginosa de argumentación, promueve un desequilibrio filosófico saludable muy distinto del liberalismo esquemático de Rousseau. Como señala Elisabeth de Fontenay, Diderot «debilita las pretensiones del macho occidental obligado a erigirse como base del conocimiento neutral y el poder soberano». Figuras marginales como «la monja, el ciego, el sobrino de Rameau ... desestabilizan el orden único tradicional en sus cinco manifestaciones: política, metafísica, religiosa, ética y matemática».⁴¹ La desestabilización posconsumista de las categorías estéticas fijas que muestra *Le Gai Savoir* se parece al precursor «texto abierto» de Diderot mucho más que a las certezas concluyentes del *Emilio*, una narrativa en la cual el viaje intelectual del héroe epónimo finaliza con un regocijo doméstico no dialéctico. La película de Godard se acerca más a las ironías dialécticas de la ironizada «conciencia infeliz» de Hegel, un concepto que ha recibido una profunda influencia de *El sobrino de Rameau*.

La exhortación de Patricia en el sentido de «empezar de cero ... y ver si hay algún rastro», recuerda la tendencia de Diderot a oscilar entre la honestidad intelectual y lo que P. N. Furbank llama cinismo «autosubversivo». El seudorigor travieso de la película puede tomarse como una crítica liviana a las ansias del primer estructuralismo por un verdadero rigor. La susurrante voz en off característica de Godard, por ejemplo, nos informa que a Emilio le dispararon en el corazón, durante una demostración, pero que lo salvó un ejemplar de *Cahiers du Cinéma* guardado en su jersey. Godard se niega a elegir entre la cinefilia y una crítica política que es más autohiriente que auténticamente didáctica.

El esquema pedagógico de Emilio y Patricia ejemplifica esta tensión interna, ya que sintetiza tanto una poética como una política de la representación. El primer año de su plan de estudios alternativo para la Universidad se dedicaría a la recolección y evaluación de sonidos e imágenes; el segundo descompondría subsiguientemente esos sonidos e imágenes, y el tercero finalizaría con una síntesis que se pretende hegeliana: una reconstitución creativa del lenguaje cinematográfico y televisivo. Los anarquistas pueden hallar un buen objeto de admiración en este nuevo formato del *Emilio*. La consolidación del leninismo y la poética modernista que realiza Godard se parece a la extraña fusión del anarquismo estético



La pedagogía anarquista: *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, de Tanner.

y el maoísmo dogmático por parte de Julia Kristeva.⁴² De todos modos, los homenajes que realiza la película, uno antistalinista (en una observación imprevista Patricia, una modelo de ropa interior, señala que tanto el comunista *L'Humanité* como el conservador *Le Figaro* publican los mismos anuncios insulsos que pagan su alquiler), y el otro antiautoritario (se oye la voz de Cohn-Bendit en la banda sonora), revelan que Godard no se rindió a las panaceas autoritarias que exigía el auténtico maoísmo.

Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (1976), de Alain Tanner, se distingue por una versión de la pedagogía cinematográfica más francamente libertaria de izquierda, aunque en igual forma reflexiva. La película comienza con un plano circular de una estatua de Rousseau instalada en Ginebra, acompañado por una solemne voz en off que recita la famosa observación del filósofo: «ser humano es estar encadenado por nuestras instituciones». Este fragmento del *Emilio* omite informar al público acerca del gran flirteo de los románticos con los preceptos autoritarios: su teoría educacional contiene componentes cuasi anarquistas que coexisten en forma incómoda con la creencia de que los niños necesitan una

«identidad nacional» capaz de inculcar «valores patrióticos a sus futuros ciudadanos».⁴³ El afectuoso y en ocasiones suavemente sardónico homenaje que Tanner rinde a la generación posterior a 1968 toma al pie de la letra al padre reconocido de la educación progresista y considera la posibilidad de que los individuos logren ser capaces de autoliberarse. La película gira en torno de las actividades de una comuna que debe hacer frente de continuo a la amenaza de disolución, y no es por cierto accidental que varios de los protagonistas sean educadores. Por ejemplo, la mezcla de militancia proletaria y capacidades agrícolas prácticas de Mathieu, miembro de la clase trabajadora, le otorga un estatus muy cercano al de «intelectual orgánico» que, por raro que fuese, anhelaba Gramsci. La tradición anarquista ha instado con frecuencia, desde luego, a cultivar los talentos tanto manuales como intelectuales, y la variante anarcocomunista de Kropotkin referida a la «educación integral» promueve este ideal con notable fervor: «una sociedad en la que cada individuo sea un productor de trabajo tanto manual como intelectual; en la que cada ser humano sano sea un trabajador, y en la que cada trabajador trabaje tanto en el campo como en la fábrica».⁴⁴ Mathieu, elocuentemente, organiza clases y enseña en la «escuela libre» de la comuna y su entusiasmo por enseñar a los más chicos puede alinearse con la creencia de Ferrer en cuanto a que la pedagogía radical y la transformación social se encuentran ligadas de manera inextricable.

Tanner y el guionista John Berger, no obstante la obvia admiración por las iniciativas educativas de Mathieu, decidieron dedicar un tiempo considerablemente mayor de la pantalla a las clases de Marco, el más despistado de los colegas comuneros de Mathieu. Si bien *Jonas* da a entender que Marco encarna un arquetipo del nuevo marxismo de izquierda, su conferencia sobre la teoría de la historia basada en la «ristra de salchichas» mezcla el materialismo de un marxismo decididamente libertario con una desconfianza anarquista hacia el progreso y el trabajo alienante. La lección de Marco, que combina picardía y sobriedad, propone que los «pedazos de historia», representados por bocados de salchicha que ha cortado alegremente con una cuchilla de carnicero, pueden utilizarse para demostrar la ingenuidad de una creencia en el progreso ininterrumpido. Sin romantizar el punto de vista sobre la historia compartido por las sociedades preindustriales, Marco observa que el capitalismo industrial trajo un «nuevo tipo de violencia», en el cual la noción cíclica del tiempo compartida por las sociedades agrícolas fue reemplazada por una noción del tiempo jerárquica, estandarizada, que influyó en la subjetividad al exigir «marcar la entrada, marcar la salida».

El análisis de las discontinuidades históricas que realiza Marco recuerda el cambio de Fernand Braudel desde un énfasis en acontecimientos históricos supuestamente «seminales» a una preocupación por las pautas más habituales de la vida cotidiana,⁴⁵ y también provoca reminiscencias de la historiografía heterodoxa

de *Passagen-Werk*, de Walter Benjamin. A la inversa, la postura pedagógica algo tímida del maestro puede alinearse con los esfuerzos de León Tolstoi –educador anarquista y novelista célebre– de aprender de los inquisitivos niños campesinos que concurrían a su escuela experimental, de corta vida. Uno de los ensayos educacionales más representativos de Tolstoi se titula «¿Debemos enseñar a escribir a los niños campesinos, o ellos deben enseñarnos a nosotros?». Esta pregunta, en apariencia retórica pero de veras sincera, resume algunas de las contradicciones que deben enfrentar los pedagogos antiautoritarios como Marco. Los educadores extremistas tienen que resolver el dilema de negarse a alimentar a los estudiantes con información predigerida, y mantener una postura comprometida que resista a las trivialidades del pluralismo tibio. Al igual que muchos partidarios contemporáneos del aula abierta, Tolstoi concebía la educación como una «conversación ... una aventura intelectual no ensayada».⁴⁶ Las lecciones de historia con tono de simulacro culinario que ofrece Marco recuerdan los agujeros –las fisuras no asimilables– dentro de la historia: del mismo modo que el materialismo idiosincrásico de Benjamin, este enfoque tiene la posibilidad de fomentar la reflexión crítica, pero no está teñido de estridencia autocrática. Para Susan Buck-Morss, el compromiso de Benjamin con una historiografía de imágenes dialécticas –«una representación gráfica, concreta, de la verdad» en la cual la historia «se abre camino sin contar con un marco totalizador»– está inspirada por su deseo de formular una «filosofía *fuera* de la historia» antes que una «filosofía de la historia».⁴⁷ El anhelo benjaminiano de un método histórico que evite la certidumbre teleológica de la visión del pasado expuesta por Leopold von Ranke –«el narcótico más poderoso del siglo XIX»⁴⁸– no se diferencia de la afirmación de Marco en el sentido de que la identificación de las lagunas de la historia –o «agujeros»– requiere un proceso de paciente excavación, pues con frecuencia «nadie entendió» las transformaciones históricas que hicieron época. El ingenioso maestro cree que «el capitalismo se derrumba», pero no comparte la vieja tentación de proclamar que la revolución está a la vuelta de la esquina. A este respecto el tono de la conferencia de Marco se parece al de las ironías de lectura múltiple, que abundan en los guiones de las transmisiones radiales que Benjamin destina a los niños. La disquisición de Mathieu acerca de la crisis del «seudo-petróleo» no ofrece panaceas; incluso se pregunta si los estudiantes «estarán todavía vivos en el año 2000». Su nostálgica resignación se parece al milenarismo materialista de Benjamin, a su creencia de que el análisis de la catástrofe puede ayudarnos a percibir «un relámpago o una iluminación devastadores».⁴⁹

Mientras que tanto la lección de historia de Marco como la versión lírica acerca de la teoría de la crisis expuesta por Mathieu desafían los dogmas tradicionales liberales y conservadores, una secuencia subsiguiente que presenta a Marie, la novia de Marco, reconstruye el modelo de educación anarquista provocativo, aunque epistemológicamente débil, sugerido por Tolstoi. Si bien mu-

chas de las técnicas que empleaba Tolstoi en su escuela de Yásnaia Poliana inspiraron a los educadores anarquistas contemporáneos, su creencia de que los educadores deben regresar a los niños a un estado de armonía, que se ha desvanecido por culpa de los abusos de la civilización, tiene una resonancia idealista difícil de aceptar sin reservas para muchos educadores radicales contemporáneos. Los esfuerzos de Marco por provocar la participación de la clase alineando las tribulaciones personales de Marie con intereses sociales más amplios es congruente con la afirmación tolstoiana de que la educación se basa esencialmente en la conversación, si bien su espíritu de duda radical se parece poco al ambiente cuasi teológico de Yásnaia Poliana. Desde luego, el tedio de los estudiantes puede desviar fácilmente el compromiso de un maestro con una educación no jerárquica: la propensión que a veces exhibe Tanner a pasear la cámara por los rostros de los alumnos de Marco revela algo menos que una absorción mental completa; durante la fundamental lección de historia, la cámara revela que algunos alumnos están auténticamente absortos, mientras que otro grupo parece en verdad aburrido. De todos modos, la difícil situación de Marie, cajera en un supermercado de Ginebra, que viola invariablemente la ley al no cruzar la frontera suiza para dormir en Francia cuando termina la jornada de trabajo, provoca una auténtica empatía en los alumnos de Marco. Como muchos maestros extremistas, Marco vacila entre las posibilidades emancipatorias y la necesidad de ocuparse de asuntos más mundanos. El día en que Marie aparece en el aula él anuncia que, en lugar del examen previsto, la clase debe «conectar» su conocimiento del dilema de Marie con los «propios deseos». Si bien se trata de un intento algo forzado de establecer afinidades entre las tribulaciones del trabajo, la irracionalidad de las restricciones legales y el reclamo del deseo erótico, el reemplazo que efectúa Marco de las abstracciones pedagógicas con embarazosas cavilaciones autobiográficas remite, al menos en parte, al llamamiento de Roland Barthes a favor de una pedagogía radical que combata la «tiranía del significado impuesto».⁵⁰

Marie es finalmente despedida de su empleo por brindar «descuentos» generosos y no autorizados a los ancianos e indigentes del supermercado, y la película respalda de manera implícita su forma improvisada de practicar la justicia distributiva. Su magnanimidad puede parecer intuitiva, pero este deseo espontáneo de compartir la riqueza corresponde a la tendencia de cierta minoría, dentro del anarquismo del siglo XIX, bautizada por Elisée Reclus como *la reprise individuelle*: la recuperación individual de los productos del trabajo. Según Marie Fleming, biógrafa de Reclus, este teórico y geógrafo anarquista creía que «había poca diferencia entre el trabajo dentro del contexto de la sociedad burguesa y lo que la ley consideraba un robo, pues ambas actividades tenían como resultado la apropiación de la riqueza ... por consiguiente ... recuperar en forma extralegal los bienes robados era perfectamente justo».⁵¹ Aun cuando algunos camaradas

de Reclus (en particular Peter Kropotkin y Jean Grave) consideraron que esta era una distorsión insostenible de los principios anarquistas, Marie actualiza de manera encantadora la *reprise individuelle* para una era posterior a 1968, con lo cual recuerda la observación del situacionista Raoul Vaneigem cuando dice que «el hurto es una respuesta normal a las provocaciones de la mercancía».⁵²

Dentro de un espíritu análogo, la película breve *Barres* (1984), de Luc Moullet, explora la expropiación creativa con cómico entusiasmo. *Barres*, a pesar de su irónica despreocupación, puede considerarse un filme pedagógico, pues Moullet demuestra concienzudamente la mejor manera de evitar el pago del billete en el metro de París. Las lecciones que recibe el público en cuanto a aplicar goma de mascar en los molinetes (un «desestabilizador»), eludir a las autoridades del transporte y convertir la evasión del pago en un deporte competitivo, se intercalan con títulos burlones (se dice que burlar la vigilancia en el metro fortalece «la solidaridad entre las clases») y hasta citas de Pascal desplazadas a un contexto verdaderamente absurdo. Aunque *Barres* pueda parecer una broma intrascendente, la película enseña a su público (no obstante cierta saludable dosis de afable ironía) una forma útil de resistencia colectiva.

La juguetona recreación del *Lehrstücke* brechtiano que realiza *Jonas* y la reformulación del lema de Proudhon «la propiedad es robo» mostrada en *Barres* no se limitan a ilustrar modos de pedagogía que podrían recibir el rótulo de anarquistas. También funcionan como ejercicios cinematográficos pedagógicos que, sin torpezas excesivas, señalan el camino para superar los arraigados hábitos endémicos de las formas educativas autoritarias. Ambas películas lucharon por respaldar, y por ende enseñar, la resistencia concertada durante un período en el cual se estaban desvaneciendo las esperanzas radicales. *Jonas*, el niño epónimo que es la encarnación de las esperanzas utópicas de Tanner y Berger, funciona como una ambigua metáfora sobre las dificultades de adherir a una política y una ética antiautoritarias en épocas oscuras. Mientras que el filme, de modo bastante predecible, liga a *Jonas* con los sonidos tranquilizadores de la música de las ballenas, también resuena con el indirecto tributo de George Orwell al legado del *Jonas* bíblico en su ensayo «Inside the Whale». «Inside the Whale» es una gran proeza del abogado del diablo, una celebración perversa de la sensibilidad totalmente apolítica de Henry Miller. Sin embargo Orwell, con una exagerada maniobra retórica, de modo quizás algo condescendiente, calificó a Miller de «novelista proletario... porque su pasividad política se parecía mucho a las actitudes reales de los hombres comunes».⁵³ Si bien la sensibilidad de Tanner y Berger tiene poco en común con la de Orwell, el radicalismo posterior al 68 de *Jonas* mantiene un equilibrio precario entre la pedagogía anarquista de Marco y Mathieu y las inclinaciones hacia la *New Age* de personajes como Madeleine y Max, cuyas preocupaciones centrales –intereses bastante inocuos, tales como la astrología y el sexo místico– pueden rastrearse para llegar a su desilusión con el compro-

miso político. La estructura pedagógica flexible de la película deja abierto el interrogante de si el propio *Jonas* seguirá los pasos de Marco y Mathieu u ofrecerá resistencia al compromiso político permaneciendo dentro de la ballena.

Las insurrecciones en el aula y la «educación de los sentidos»: *Zéro de conduite, l'Atalante, y If...*

Zéro de conduite (1933), de Jean Vigo, es una de las pocas películas notables que los críticos relegan a la mal definida categoría de «cine anarquista». Las credenciales anarquistas de Vigo se establecen a menudo por alusión a las actividades políticas de su padre. La biografía de P. E. Salles Gomes familiarizó a los cinéfilos con la adhesión de Eugène Vigo (conocido por sus camaradas como Miguel Almereyda, un seudónimo que significa «a la mierda») al anarcosindicalismo y al pacifismo, así como con su prisión y su casi seguro asesinato –los hechos todavía están envueltos en una duda considerable– en 1917. Si bien la historia del movimiento anarquista francés de Jean Maitron se ocupa brevemente de la vinculación entre Almereyda y anarcopacifistas como Domela Nieuwenhuis,⁵⁴ la investigación de Salles Gomes reveló la naturaleza contradictoria, y hasta caprichosa, de sus compromisos políticos. El camaleonismo político de Almereyda está reflejado en las posiciones cambiantes de *La Guerre Sociale*, el periódico con el cual estuvo vinculado de 1909 a 1913. Aunque Almereyda fue uno de los muchos anarquistas que asumieron la defensa de Francisco Ferrer en 1909, su trayectoria cada vez más reformista lo acercó al socialismo ortodoxo de Jean Jaurès, así como al apoyo a la Primera Guerra Mundial, posición que admitieron compartir ciertos anarquistas «pro guerra» como Peter Kropotkin y Jean Grave, cuyo temor al militarismo prusiano superó a sus dudas en cuanto a la duplicidad imperial francesa.

Si bien la militancia de Almereyda, aunque errática e inconsistente, ejerció influencia en su hijo, es importante enfatizar los componentes verdaderamente anarquistas en películas como *Zéro de conduite* y *L'Atalante* (1934), y evitar al mismo tiempo las analogías mecánicas entre el anarquismo francés de comienzos del siglo xx y la orientación estética de Vigo. Desde un punto de mira estratégico, explícitamente pedagógico, *Zéro de conduite* apoya el ideal de Ferrer respecto de convertir a la educación en un terreno de prueba para un nuevo orden social, aun cuando la propensión lúdica de la película tiene poco en común con sus esquemas educacionales racionalistas. En otras palabras, ni el anarquismo inicial de Almereyda, pragmático aunque militante, ni su mejorismo posterior tienen una presencia tangible en *Zéro de conduite*, película enraizada en una concepción utópica de la infancia que no sólo reconoce el antecedente de Fourier, sino que anticipa la obra de deseducadores radicales como Paul Goodman,

Everett Reimer e Ivan Illich. De todos modos, si bien Vigo comparte la opinión de Reimer e Illich en cuanto a que con frecuencia la escolarización no es sino un encarcelamiento disfrazado como educación, la descripción que ofrece la película, de la infancia como un universo de discurso alternativo y tal vez superior, choca con la afirmación de Reimer –sin duda un embellecimiento de la historiografía de Ariès– en el sentido de que «la infancia se transforma en un problema cuando se prolonga por demasiados años y demasiados aspectos de la vida».⁵⁵ La postura de Paul Goodman, quien discrepa con los argumentos legalistas de los «derechos del niño» y prefiere una promoción de la «espontaneidad»⁵⁶ y la creatividad de la infancia, está sin duda más cerca de la consagración de la infancia como un paraíso perdido, que realiza Vigo. Como hemos visto antes, la imagen hipostática de una infancia romantizada se hizo vulnerable a los peligros del sentimentalismo durante la era victoriana y Goodman, entre otros, conoce esta insidiosa tradición sentimental. Sin embargo, *Zéro de conduite* evita las trampas que puede ofrecer la fetichización de la inocencia infantil, negándose a presentar a sus jóvenes protagonistas como meros ingenuos angelicales.

El estilo cinematográfico distintivo de Vigo contribuye a reforzar la inclinación de la pedagogía anarquista por unir una inversión en la espontaneidad de la infancia y una promoción contingente del deseo social, colectivo. La obsesión del cine ortodoxo por el desarrollo lineal de los personajes se descarta casi por completo en *Zéro de conduite*. De todos modos, Vigo detalla amorosamente los deseos creativos individuales de un travieso grupo de niños: diablillos que serían candidatos naturales para las «pequeñas hordas» de los falansterios de Fourier. Según lo demuestra de modo convincente William G. Simon, en su amplio análisis textual, la escasez de primeros planos, el evidente desdén de Vigo por las tomas convencionales y su tendencia a filmar gran parte de la acción con secuencias prolongadas o desde ángulos particularmente elevados o bajos, son parte de una estrategia cinematográfica más amplia. La predilección usual –o al menos el deseo– del cine narrativo por una coherencia espacial y temporal casi sin fisuras se ve brillantemente minada.⁵⁷

Como Vigo padeció obvias restricciones derivadas de un presupuesto limitado, los tiempos excéntricos y los ritmos de edición que resultaron de estas restricciones impuestas produjeron una película que ilustra, al tiempo que respalda, la pedagogía anarquista. Las implicaciones, tanto estéticas como pedagógicas, de este modus operandi idiosincrásico se hacen evidentes en la secuencia inicial de la película. Tanto Simon como Salles Gomes hacen hincapié en el hecho de que ella sumerge al espectador en el mundo alternativo de la infancia: el margen concedido a un reino de juegos establece la posibilidad de lo que José Lebrero Stals llama la «toponimia utópica de lo infantil ... un espacio en el cual el impulso es más crucial que la inteligibilidad».⁵⁸ Esa secuencia inicial, como mucho de lo que sigue, crea un topos imaginario alejado de las restricciones de la adultez. Al final,

una secuencia bastante superficial centrada en el regreso de un alumno llamado Caussat al temido internado, es reemplazada por tomas en las cuales se da rienda suelta al dinamismo de la invención improvisada, a pesar de que una cámara observadora se mantiene absolutamente estática. Cuando llega Bruel, el compañero de viaje de Caussat, una serie de trucos mágicos realizados por el chico recién llegado, la pícaro improvisación de Caussat con una trompeta de juguete y algunas escenas prolongadas en las cuales fuman cigarros burlándose de este ritual adulto de la sobremesa, inician al espectador en un mundo donde no pueden penetrar las imposiciones de la autoridad. Resulta interesante que uno de los maestros de los muchachos, Huguet, esté presente en el compartimiento del tren, pero su relación contingente con los chicos se reitera en forma sistemática a lo largo de la película: él funciona esencialmente como un enigmático mensajero entre los reinos de la infancia y de la adultez. Los trucos y travesuras de Bruel y Caussat –por ejemplo, dos globos que se unen obedientemente como pechos femeninos– son la completa antítesis de las tareas utilitarias que Mr. Gradgrind endilga a los alumnos de su clase. Esas actividades decididamente sin objeto tienen un gran parecido con la práctica que los situacionistas llamaron *dérive*: «un movimiento sin objeto ... en el cual una o más personas, durante un determinado período, dejan de lado sus motivos usuales para el movimiento y la acción, sus relaciones, su trabajo y sus actividades para los momentos de ocio, y se dejan llevar por las atracciones del terreno y los encuentros que allí hallan».⁵⁹ En forma muy adecuada, un comentario en una revista post-situacionista vincula de modo explícito la *dérive* con la infancia, y señala que «quien anda a la deriva abre su ser a los recesos de intuición, que es el mundo disponible de inmediato para el niño».⁶⁰ En la película de Vigo, esos «recesos de intuición» están corporizados de manera concreta en el compartimiento de tren, lleno de humo, que habitan Caussat, Bruel y Huguet.

En contraposición a este espacio inmutablemente transitorio, la descripción del triste internado espartano fortalece las analogías anarquistas entre escuela y prisión que precedieron en mucho tiempo a los escritos de Illich, Goodman y Foucault. En el siglo XIX al menos, como observa el biógrafo del crítico anarquista francés Félix Fénéon, las escuelas se construían con frecuencia como si fuesen prisiones: «con un patio interior y largos corredores rectos que un guardián en cada extremo podían supervisar con una mirada ... En semejantes barracones, contruidos para durar, la elite del siglo XIX aprendía conformidad, orden y disciplina, de modo que los mejores pudieran llegar a servir a un Estado jerárquico, centralizado».⁶¹ Vigo tiene plena conciencia de esos paralelos entre las escuelas y la prisión, y varias secuencias importantes que muestran las actividades nocturnas en el dormitorio acentúan el miedo y el tedio que produce la vigilancia institucional, así como los esfuerzos que realizan los estudiantes para liberarse del grosero control por parte de los maestros. En la secuencia inicial

en el dormitorio de *Zéro de conduite*, por ejemplo, un plano general muestra cuatro camas, de las cuales sólo tres están ocupadas. No tarda en aparecer Parrain, el desagradable y silencioso superintendente y, sin decir palabra, trata de prevenir la posibilidad de que los escolares hagan sus travesuras. Por el momento, se nos ofrecen meros retratos desindividualizados de los muchachos, un estilo visual decididamente claustrofóbico que Vigo emplea para expresar su opinión burlona acerca de la fachada burocrática de la escuela. Aun cuando hay una transición a los breves fragmentos de diálogo que intercambian Parrain y los recalcitrantes alumnos a su cargo, varias tomas desde lo alto distancian al público del muy ineficaz ejercicio de autoridad que practica el malhumorado superintendente.

La autoconciencia que tiene Vigo en cuanto a la oposición maniquea entre la escuela represiva y el mundo liberador existente fuera de su perímetro no ha pasado inadvertida para los críticos, pero las implicaciones de esta dialéctica para la pedagogía anarquista no se han explorado de manera suficiente. Para Allon White, la división entre el aula y el patio de recreo refuerza el proceso de la «reproducción social de la seriedad», y su glosa bajtiniana acerca de este fenómeno podría considerarse casi como un análisis involuntario del contraste que establece Vigo entre la solemnidad del aula y la espontaneidad del patio de recreo:

El patio de recreo, fácil de romantizar (también es el sitio del matoneo y de la abyección desplazada), representa de todos modos el sitio de lo «carnavalesco» ... Desde el principio, el sistema escolar moderno se basa en el encierro y la exclusión de lo carnavalesco con respecto a su territorio. El acto serio de crecer y adquirir conocimientos comienza inculcando al niño una ley primaria de doble exclusión: donde está el conocimiento, no está el juego; donde está el juego, no está el conocimiento ... La división patio de recreo-aula es una oposición binaria que contribuye a *producir* la categoría histórica occidental del *trabajo* intelectual, del conocimiento serio.⁶²

Una secuencia del guión original de Vigo, que nunca fue filmada, intentaba ilustrar la forma en que la espontaneidad de la infancia «es constantemente reprimida»,⁶³ y hubiera brindado una prueba gráfica de esta «doble exclusión» socialmente arraigada. Vigo planeaba incluir un redoble incesante de tambores en la banda de sonido, con el fotograma congelado, cuando el retozo de los escolares alcanza su apogeo; de ese modo la gracia natural de los chicos se detendría y se convertiría en movimientos torpes y coléricos. Del mismo modo, si examinamos secuencias filmadas, vemos que el patio de recreo carnavalesco se exalta como una tregua tangible y al mismo tiempo cuasi utópica en la seriedad. Una vez que Vigo saca la cámara fuera del interior de la escuela, se presentan primeros planos relativamente raros de los estudiantes: Caussat y Bruel, planeando una miniinsurrección. El animado intercambio de los muchachos es seguido por



Un momento de travesuras en *Zéro de conduite*, de Jean Vigo.

un primer plano de Tabard, un chico solitario, casi andrógino. Al principio Tabard parece el candidato ideal para el matoneo, para ser una víctima de lo que White llama la «abyección desplazada». Sin embargo, en el punto mismo en que Tabard se hace injustamente sospechoso de ser un «soplón», aparece Huguet y asume el papel tanto de niño honorario como de grotesco flautista de Hamelin. Mientras que un *travelling* captura la exultante personificación de Chaplin que realiza Huguet, un ambiente ya traviesamente conspirativo se transforma en un total regocijo carnavalesco. La imitación de Chaplin se refiere específicamente a *Easy Street*, una película en la cual el vagabundo andariego es perseguido por la policía. Esta alusión resulta especialmente adecuada, ya que Chaplin es uno de los pocos iconos de la cultura popular que reciben frecuentes alabanzas tanto de los críticos anarquistas como de los educadores. Algunos elementos residuales de este despreocupado interludio se integran luego en la propia aula de Huguet, y así violan en forma transgresora la distinción, en apariencia de hierro, entre aula y patio de recreo. Huguet no sólo personifica una risueña inversión del



Ensueños del dormitorio en cámara lenta, en *Zéro de conduite*.

comportamiento austero de Parrain, sino que hasta traza una caricatura del superintendente, cuando camina apoyado en las manos. Además, se niega a interferir cuando sus alumnos juegan a las canicas o a las cartas, o hasta duermen en la clase. Esto puede ser un poco diferente de lo que el escritor y crítico de arte anarquista Herbert Read llamaba «educación por el arte». Pero como Read creía que el arte, al igual que la pedagogía estética, reconcilia de manera creativa «la intuición y el intelecto, la imaginación y la abstracción»,⁶⁴ bien podríamos considerar las heterodoxas tácticas que practica Huguet en el aula como un tributo involuntario a la apropiación del «instinto de juego» de Schiller, que Read realiza en el siglo XX. Simon señala que el uso de un plano general en esta secuencia «tiene el efecto de aceptar la confusión ... mostrándola como algo natural».⁶⁵ La despreocupación insurreccional que exhibe el caos minuciosamente orquestado está reforzada de hecho por la falta de cortes rápidos y tomas de reacción y, en forma admitidamente hiperbólica, fomenta lo que Read considera el primer objetivo de la educación estética: la preservación de «la intensidad natural de todos los modos de percepción y sensación».⁶⁶ Sin embargo la película de Vigo es notable por transmitir una versión de esta «intensidad natural» menos comprome-

tida que la del propio Read, ensayista cuya lealtad a las corrientes más rarificadas dentro del modernismo (visible sobre todo en una tensa pero duradera relación con T. S. Eliot) tendió a complicar un poco su anarquismo.

En su condición de película que podría considerarse un ejemplo y una ilustración de la pedagogía anarquista, *Zéro de conduite* no se muestra benévola, y ello no sorprende, con los individuos que intentan sofocar la espontaneidad. El antiautoritarismo inquebrantable del filme se transmite con eficacia en una breve secuencia en la cual el minúsculo director reprende a Tabard. Una brusca inclinación de la cámara transforma su desperdigado sermón paternalista en una perorata incoherente; un patriarca en apariencia benigno empieza a parecer un loco perdido que invoca irónicamente al espectro de los «neuróticos y psicópatas». La enfermiza preocupación del director por la salud mental del perplejo estudiante no es sólo un ejemplo espectacular de proyección, sino que tiene que ver con lo que Nietzsche llamó resentimiento, ya que el director no sólo parece envidiar la espontaneidad de los niños, sino que además considera a la «uniformidad una virtud»: ⁶⁷ sin duda le agradaría imponer la «moralidad del rebaño» en el cuerpo del estudiante cautivo. La subsiguiente lucha con almohadas que entablan los niños, capturada en un lento movimiento onírico, es la respuesta estética de Vigo –y el antídoto liberador– a la anomia del aula.

Si bien una «transvaluación» nietzscheana de la moralidad del rebaño a menudo tiene implicaciones más conservadoras que radicales (no obstante el hecho de que muchos anarquistas fueron admiradores devotos de su obra, en particular Emma Goldman), *Zéro de conduite* comienza con un mero desdén por las falsas virtudes de la uniformidad, pero alcanza su apogeo con una rebelión extremista, aunque prototípicamente infantil, en contra del orden establecido. El gesto final de desafío revolucionario por parte del escolar transforma lo que algunos podrían haber considerado una serie aleatoria de estampas en una crítica anarquista específica. En oportunidad de un acto formal para celebrar la finalización de los cursos, al que concurren representantes de la Iglesia y el Estado (un obispo y un gobernador), los alumnos recalcitrantes interrumpen los actos con silbidos, arrojan zapatos y armas de fabricación casera a los invitados de honor y se escapan a la libertad por el techo de la escuela. Resulta claro que esta gozosa rebelión no constituye la mera negación de un régimen escolar deprimente, sino un ataque a la pedagogía autoritaria que amalgama los motivos anticlericales y los antiestatistas. Con todo, y a pesar de que el final de la película sugiere algo así como una variante educacional de la comuna autónoma de Bakunin a la manera de antídoto para la escolarización represiva, no sorprende que la conclusión de final abierto deje sin respuesta el interrogante acerca de si una estructura educacional alternativa, o una «desescolarización» amplia, ofrecen la solución más anarquista. Alan Lovell parece subestimar las implicaciones extremistas que contiene el final de *Zéro de conduite*, cuando afirma que el «statu quo



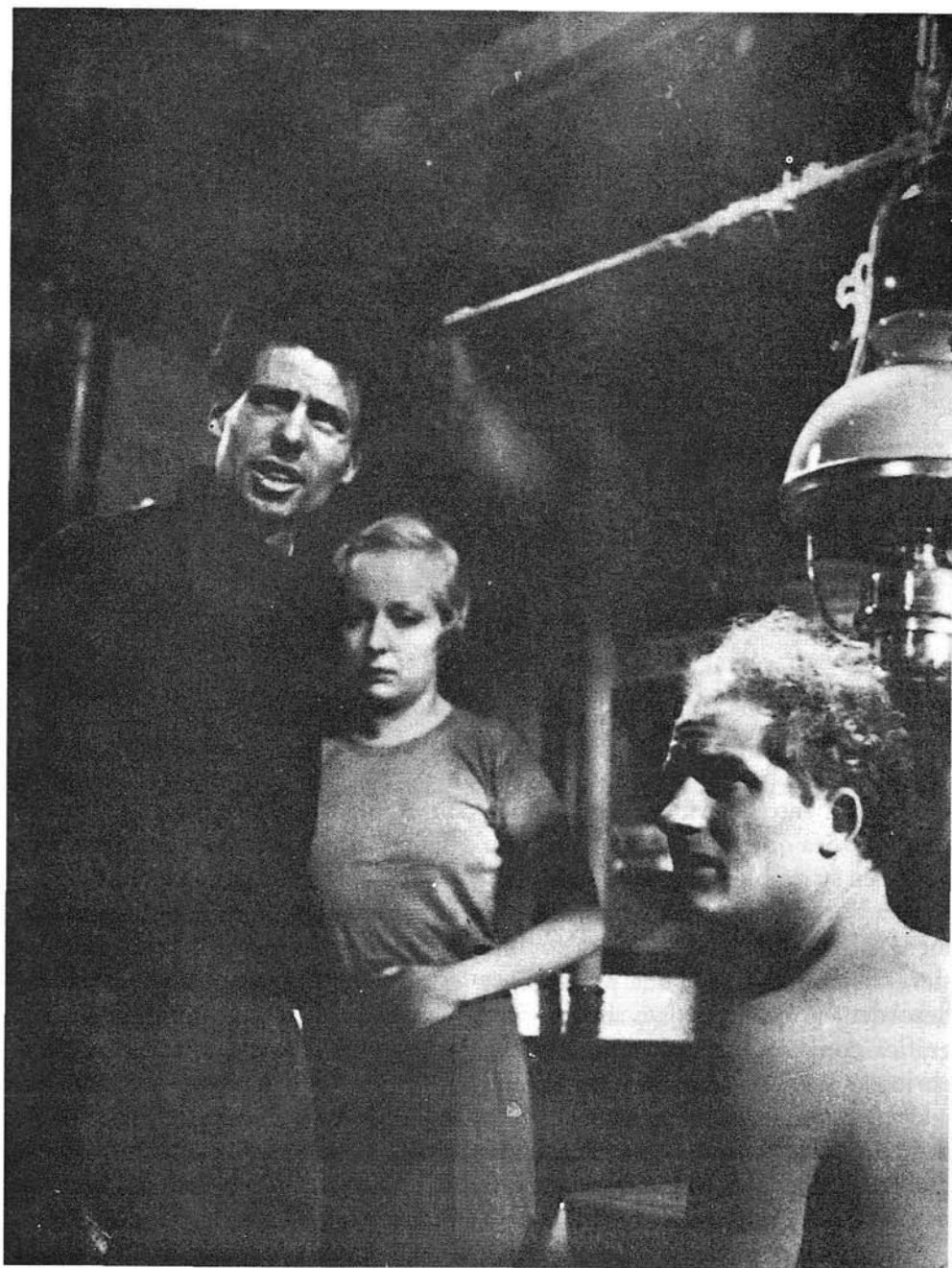
Un acto anarquista en el día de la graduación, en *Zéro de conduite*.

ha sido perturbado, pero no derrocado». ⁶⁸ Es verdad que los golpes pedagógicos centrados en los niños, al igual que los equivalentes políticos adultos, sólo lograrían reemplazar una jerarquía corrupta, arraigada, con otra. Sin embargo la película de Vigo mella las presuposiciones ideológicas de la pedagogía tradicional con más éxito que muchos folletos serios.

La última película de Vigo, *L'Atalante* (1934), puede considerarse un complemento de *Zéro de conduite*, ya que la propaganda que realiza la primera a favor de la «educación de los sentidos» amplía la forma antinómica de pedagogía radical que preconiza la segunda. La trama es aparentemente simple. Jean (Jean Dasté) y Juliette (Dita Parlo), una pareja de recién casados, realizan una excursión por el Sena en una barcaza destartalada. Después de que Jean, el indolente patrón de la barcaza, se separa de la vivaz Juliette en París, la pareja vuelve a unirse gracias a la intervención del viejo colega cascarrabias de Jean, el tío Jules (Michel Simon). A pesar de la ostensible preocupación de la película por la realización personal, antes que por la transformación social, la progresión amorosa

de Jean y Juliette es realmente inseparable de las particularidades del tejido social. Cuando Juliette se separa de su marido, la cámara de Vigo hace un plano con los trabajadores sin empleo que sin duda constituían una presencia inevitable en el París de la era de la Depresión. La postura política antiautoritaria de Vigo queda ilustrada en una secuencia que muestra el intento de un ladrón para robar el monedero de Juliette cuando ella compra un billete de tren. Por un momento la atención de Vigo se aparta de su protagonista para enfocar acontecimientos que directores más convencionales considerarían periféricos. La multitud de clase media se arroja sobre el ladrón como si quisiera lincharlo: los bien alimentados se desquitan con un renegado de mal aspecto. La empatía de Vigo parece estar dividida entre la abatida Juliette y su patético asaltante; la capacidad para extender su compasión más allá de un estrecho universo de discurso hace que su película sea compleja y también radical.

Si los amantes con frecuencia quejumbrosos proporcionan el eje sentimental de *L'Atalante*, el tío Jules, personificado por el extravagantemente excéntrico Michel Simon, parece ser para Vigo su alter ego grotesco pero benigno. El tío Jules habla con nostalgia de sus días en Caracas «durante la revolución», y un desnudo tatuado en su cuerpo contiene las iniciales del eslogan «Mort aux vaches» (literalmente, «Mueran las vacas», expresión del argot francés para referirse a la policía, más o menos equivalente al epíteto norteamericano «cerdos»), que fue un lema muy apreciado por los franceses pobres y, según nos lo recuerda Salles Gomes, adoptado por los «anarquistas de la década de 1890».⁶⁹ La confusa dicción de Simon sólo parece agrandar la exuberancia infantil del personaje: el entusiasmo típicamente anarquista se entronca con el jolgorio transgresor de *Zéro de conduite*. Sea que Jules se exhiba con un delantal ante Juliette, o que sostenga un pitillo en su ombligo, ejemplifica una fuerza vital coherente con la inclinación de Vigo a burlarse de todas las cosas respetables. El camarote de Jules, magníficamente abarrotado, con su gramófono polvoriento y sus baratijas inclasificables, sirve de metáfora para una película que es un desafío a lo clásico y exhibe un desorden enorgullecedor, o al menos no está supeditada a la teleología cinematográfica convencional. El tiempo dedicado a las payasadas del frecuentemente ebrio tío Jules no hace avanzar la intriga,⁷⁰ aun cuando su papel al lograr que vuelvan a unirse los amantes resulta ser el eje de la estructura poco esquemática de la película. Marina Warner reduce el papel de Jules al de un «ayudador mágico» arquetípico,⁷¹ pero la fusión que él hace de hedonismo y radicalismo no dogmático podría muy bien considerarse ejemplar, y también se la podría celebrar por su mérito pedagógico heterodoxo. Diderot, por ejemplo, en *Jacobo el fatalista*, elogia los «auténticos oráculos de Bacbuc, o la calabaza», a quien sólo puede entenderse a través del cuello de una botella.⁷² La noción de que la sagacidad puede coexistir con la ebriedad se opone a la esencia del discurso puritano de la pedagogía tradicional, pero una tradición occidental herética que incluye encarnaciones



Jean Vigo dirige a Dita Parlo y a Jean Dasté en *L'Atalante*.

de Bacbuc, tales como Diógenes, Rabelais y Diderot, tolera y hasta aprueba una forma más corpórea de aprendizaje que bien podría incluir al amablemente áspero y astutamente achispado tío Jules.

Vigo, fiel a sus orígenes anarquistas, presenta un retrato ambiguo de la vida urbana. Cierta tradición anarquista rechaza a la metrópoli considerándola una «necrópolis» embrionaria. Otra corriente importante, que se extiende desde el París de los comuneros de 1871 hasta los contemporáneos ocupantes ilegales en el Lower East Side, sostiene que el medio urbano puede reivindicarse y revitalizarse mediante una acción directa concertada. No obstante los estragos económicos a que se refiere Vigo en *L'Atalante*, la película tiene algo de pastoral urbana. El tío Jules expresa cierta ambivalencia con respecto a las ciudades cuando se queja: «cuanto menos tiempo pasemos en la ciudad, mejor». Sin embargo, hasta él canta las alabanzas a «París, ciudad de pecado y de placer». Jean y Juliette, además, están totalmente cautivados por París. Un vendedor ambulante que flirtea con Juliette, los rutilantes escaparates de la tienda que la atraen, y los cabarets, los pilluelos de la calle y los adivinos que el director pinta amorosamente, son todos emblemas de una afirmación utópica que coexiste con la pobreza y la sordidez nunca reprimidas.

Zéro de conduite y *L'Atalante* pertenecen a una variedad importante de pedagogía no dogmática, radical. A muchos críticos, empero, les ha resultado difícil resistir la tentación de elogiar las películas de Vigo como ejemplos de un lirismo supuestamente transhistórico. El brote más grotesco de esta trivialización del legado de Vigo es sin duda la reciente *Les Amants du Pont Neuf* (1991) de Léos Carax, un panegírico de los «sin techo», cuyo costo fue de 28 millones de dólares y que incorpora un homenaje explícito a *L'Atalante*. La insustancial película de Carax transforma las salvas anarquistas en «cine arte», y nada se vuelve rancio con más rapidez que una inflada película comercial disfrazada de arte radical.

Por otra parte *If...* (1968), de Lindsay Anderson, considerada a menudo como una reinterpretación británica de *Zéro de conduite*, es una curiosidad algo irritante: no constituye un ejemplo ni de arte radical per se ni de comercialismo desenfadado. Curiosamente, si bien la retórica de Anderson es a veces más estridente que la de Vigo, *If...* es una película en la cual los sentimientos militantes en la superficie se ven calmados en última instancia por inquietudes esencialmente conservadoras. Con frecuencia Anderson se dio a sí mismo el calificativo de anarquista, pero la vaguedad de su «anarquía», juntamente con la búsqueda apolítica de la comunidad ejemplificada en su estudio de John Ford, deja en claro que el antiautoritarismo de *If...* es en gran medida el resultado de un desdén pesimista por la modernidad, al que no acompaña la visión de un futuro. Desde luego, la imaginación de un director anarquista más auténtico, como Buñuel, también se ve atraída por la negación y el disgusto con los aspectos menos agradables de la vida moderna; pero películas como *L'Age d'or* y *Viridiana* fusionan

el impulso a negar las costumbres aceptadas con una transvaluación afirmativa de los valores establecidos. *If...*, a pesar de una mordacidad satírica esporádicamente eficaz, enfrenta a figuras autoritarias malevolentes con rebeldes cínicos que reflejan en buena medida, a pesar de una retórica ingenua, la venalidad de sus supuestos enemigos.

La crítica educacional de Vigo tiene gran éxito en razón de su brillante alianza de estilo y contenido radical. A la inversa, *If...* –una película en la cual las convenciones arcaicas y de clase alta predominantes en la escuela pública británica brindan alimento alegórico para una crítica a la Gran Bretaña contemporánea– está fuera de foco debido a que se apoya en un antihéroe nihilista, Mick Travis (personificado con pícaro aplomo por Malcolm McDowell), quien es un ejemplo de despreocupación, más que de alguna verdadera corriente anarquista.⁷³ Después de declamar que «el mundo terminará muy pronto», con «negros cuerpos convirtiéndose en cenizas», Mick llega a la conclusión de que la «violencia y la revolución son los únicos actos puros». Sus cavilaciones apocalípticas, mientras holgazanea en su cuarto adornado con fotos de chicas desnudas y posters de Mao, resumen la apuesta asegurada de la película; evidentemente se supone que reconoceremos el atractivo perverso de esos sentimientos y en forma simultánea mascullaremos nuestra desaprobación. Mientras Anderson comprende que «la gente ha persistido en malinterpretar el término anarquista», y «cree que sólo significa andar tirando bombas en forma salvaje»,⁷⁴ elseudoradicalismo de Mick parece inspirado en una mera inversión de su reverencia escolar por Dios y la patria.

El «anarquismo» de *If...* puede estar mal definido, pero la dirección bastante impersonal de Anderson sobre el guión de David Sherwin funciona a menudo como una tímida subversión de la famosa antítesis de Matthew Arnold: cultura y anarquía. Según observa Gerald Graff, el siglo xx heredó el atolladero pedagógico que analiza Arnold: «la pérdida del entendimiento común, que una elite social ha dado por sentado».⁷⁵ Las categorías de cultura y anarquía son tan nebulosas que resultan casi autodesconstructivas, pero el uso que hace Arnold de la palabra «anarquía», con su impreciso desdén por el «jacobinismo», se refiere en apariencia a la ira creciente de la clase obrera, mientras que «cultura» se entiende como una integración actual de la antigua erudición con un pragmatismo moderno, estatista, capaz de diluir las pasiones radicales. En buena medida, este programa se parece a la ideología de la escuela pública británica que es el objeto de la sátira en *If...*; las pullas implícitamente antiarnoldianas de Anderson figuran entre los momentos más fuertes de la película. La orden del encargado de la residencia: «trabajen, jueguen, pero no mezclen las dos cosas», es un remedo de la afirmación de Arnold en el sentido de que las antinomias que él llama «hebraísmo» y «helenismo» –términos sacados fuera de sus contextos históricos que se refieren en forma imprecisa a los dominios de la moralidad y el arte– deben

permanecer en equilibrio, sin converger nunca precipitadamente. Pero tanto el entusiasmo victoriano de Arnold como la ideología de la escuela pública que al menos en parte siguió bajo la influencia de sus prescripciones, implosionan de manera visible a medida que progresa esta versión de pesadilla de *Tom Brown Schooldays*. Si Arnold consideraba la educación como un importante baluarte contra el «ignorantismo» – otro término que, según admite, no logra definir con mucha precisión – el elitismo liberal del director de *If...* parece combinar la petulancia del desdén que *Culture and Anarchy* [Cultura y anarquía] muestra por la plebe (a la que Arnold llama el «populacho»), con una pronunciada falta de atención ignorante hacia las actividades pedagógicas tradicionales. Cuando un extenso plano capta al enérgico joven director que pasea por el campus, él está reflexionando en que «la educación en Gran Bretaña» se parece a una «elegante Cenicienta ... escasa de ropas y víctima del abuso». Mientras mezcla pullas sexistas con metáforas variadas, exhorta a que las rigurosas normas de la escuela sigan el ritmo del mundo de la televisión, las minifaldas y «el enorme sacrificio» de las guerras británicas. El deseo altruista de Arnold a favor de una cultura habitual podría haber sido objeto de un giro hacia la izquierda, por obra de las críticas de Richard Hoggart y Raymond Williams, pero se ha hecho más común que los impulsos modernizadores, y esencialmente conservadores, de *Culture and Anarchy*, se congelen en el entusiasmo tecnocrático personificado por el director de Anderson. Después de la perorata del educador un poco enloquecido, en la cual proclama que la escuela es un «lugar excitante», un corte que muestra un vitral de colores con el severo rostro de un patriarca de la época de los Tudor ilustra, en taquigrafía cinematográfica, la transición desde los valores jerárquicos a una cultura híbrida más fluida. En forma inevitable, la visión de la sabiduría canónica de Arnold ha sido reemplazada por una cultura popular que es, alternativa y a veces simultáneamente, democratizadora y reificadora.

En la que quizá constituye la suprema estupidez de la opaca retórica de *Culture and Anarchy*, Arnold sostiene que «la confianza [inglesa] en el cristianismo muscular, ... en el carbón, en la riqueza», está «totalmente contrarrestada por la cultura ... que sitúa a la raza humana más cerca de la perfección».⁷⁶ En vuelos de verborragia que se consume a sí misma, Arnold se distancia de los valores burgueses y al mismo tiempo acrecienta el desinterés al cual la cultura burguesa rinde tributo tanto como, en última instancia, lo inhibe. Estos imperativos culturales esquizoides, componentes de importancia en el color ideológico de la escuela pública inglesa, impregnan muchas de las estampas de *If...* A pesar de los estándares intelectuales supuestamente exaltados de la escuela pública arquetípica que presenta Anderson, la norma es el antiintelectualismo, y el deporte posee un valor casi sacramental. Las secuencias en el aula, en lugar de exhibir lo que Arnold llamó «lo mejor que se conoce y se piensa en el mundo», nos regala incongruencias pedagógicas semiabsurdas: un maestro de historia fundamenta toda su

lección en una de las manifestaciones más insignificantes de J. H. Plumb, mientras que la lección de matemática de un clérigo tiene más que ver con las caricias furtivas a sus alumnos que con la trigonometría. Mientras que los profesores son simplemente deplorables e ineficientes, los celadores alumnos o «vigilantes» de la escuela se muestran como patrioterros sádicos. En cierto momento Denson, un vigilante cuya altivez despectiva resulta repugnante para Mick, defiende su régimen dictatorial proclamando que él «sirve a la nación». La propensión de los vigilantes a cubrir sus ansias de poder sobre los escolares con máximas altruistas recuerda el idealismo imperialista del poema «If» de Rudyard Kipling; la exhortación de Kipling para que Inglaterra acepte su destino imperial alcanza su crescendo en el penúltimo verso: «Tuya es la tierra y todo lo que en ella existe». Tal como lo deja en claro un estudio reciente de Robert J. C. Young, la concepción de Arnold con respecto a la cultura no puede divorciarse de las preocupaciones racistas del imperialismo; Young hace hincapié en las afinidades entre el «poder armonizador» científico que Arnold «atribuye a la cultura misma» en *Culture and Anarchy*, y la filología racista que actúa como contrapeso ideológico en su trabajo menos conocido sobre la literatura celta.⁷⁷

Algunos de los adornos cinematográficos de Anderson debilitan en forma sutil el anhelo imperial en cuanto a la homogeneidad racial. A medida que se intensifica la rebeldía de Mick, los sonos recurrentes de una misa africana, *Missa Luba*, en la banda sonora de la película, vinculan la picardía potencialmente radical del héroe con el deseo de escapar a los accesorios restrictivos de la «cultura» británica que encomia *Culture and Anarchy*. Sin embargo, el bastante pesado pastiche de Brecht⁷⁸ y Buñuel que presenta *If...* parece tomar con frecuencia muchos elementos de ataques más tibios, tradicionales, a las escuelas públicas, en particular por parte de novelas como *The Loom of Youth* [El telar de la juventud] de Alec Waugh. El antiautoritarismo de Mick, así como el putsch final de la película, es en muchos aspectos un fenómeno más estético que político; *If...*, a pesar de su pátina radical, comparte cierta afinidad con la crítica de las escuelas públicas que formula Waugh, en extremo recatada, así como con una crítica apolítica del atletismo escolar y con una casta celebración de la homosexualidad adolescente reprimida. Elizabeth Sussex señala que Anderson tenía mucho afecto por la escuela –Cheltenham College⁷⁹– que inspiró su película, y una secuencia en la cual el vigilante casi fascista Rowntree mira fijamente a un chico, Bobby Phillips, se parece de modo extraño a la discreta rusticidad de Waugh, lo cual es un recordatorio de la dificultad que ofrece el «liberarse del abrazo embaucador de la era victoriana/eduardiana».⁸⁰ Hasta el Summerhill de A. S. Neill, un experimento de inspiración anarquista en la autogestión de los estudiantes, debió su atractivo, en gran medida, a la inversión de las convenciones de la escuela pública, el mal objeto nominal en el discurso de la educación progresista. Neill, aunque bien versado en la obra de Wilhelm Reich, también tenía familiaridad con las tradiciones

socialistas y anarquistas,⁸¹ hecho que diferenció a su rebelión pedagógica de la revolución ante todo libidinal que implementa Mick en el final de *If*... En contraposición a *Zéro de conduite* o *L'Atalante, If*... ofrece una descripción esquemática de impulsos anarquistas en gran medida prepolíticos, pero su réplica poco entusiasta al statu quo y su estilo medido y poco original impiden que sea un ejemplo genuino de pedagogía anarquista cinematográfica.

El *homo academicus* y el dilema del intelectual anarquista

El académico anarquista Kingsley Widmer, pasando por alto su abierta hipocresía, señaló en una oportunidad que las universidades norteamericanas «no son lugares muy apropiados para los anarquistas ... pues entre los criterios obvios para los libertarios de todos los matices figura la oposición a la jerarquía, al extendido control burocrático, al servicio directo al Estado, a la sumisión ciega respecto de la explotación por parte de las empresas.⁸² Muchos intelectuales anarquistas y marxistas que florecen o languidecen en el ámbito académico comparten esta autocritica implícita. Sin embargo, desde un punto de vista pedagógico, el dilema específico del intelectual anarquista implica lealtades inevitablemente dobles: a la simiente radical dentro de las universidades existentes por una parte, y al impulso afín de aplicar los argumentos de la desescolarización militante al aparato burocrático de la universidad, por la otra. En realidad, tanto los estudios serios como los populares dedicados a la crisis contemporánea de los intelectuales se distinguen en general por los intentos de dividir a la intelectualidad, con grados variables de exactitud y contundencia, en campos opuestos con intereses e ideologías divergentes. En consecuencia, para Zygmunt Bauman, los intelectuales pueden ser divididos en «legisladores» e «intérpretes», mientras que Antonio Gramsci establece una diferencia entre los intelectuales «tradicionales» y los «orgánicos»; Russell Jacoby percibe una brecha cada vez mayor entre los intelectuales «académicos» y «públicos»; en cambio Bruce Robbins —quien discrepa de modo implícito con J. P. Nettl, cuando este sostiene que «todo concepto significativo del intelectual debe ... estar libre de cualquier forma de vinculación institucional»— opone el ideal de un intelectual académico supuestamente «cosmopolita», pero de todos modos comprometido desde el punto de vista radical, a lo que él considera la celebración quimérica de los intelectuales dotados de libre flotación y carentes de ataduras. A veces, esas categorizaciones y demarcaciones en pugna —formuladas todas por comentaristas que a su vez son académicos— parecen compartir grados variables de autojustificación y autoflagelación. Con todo, un escritor como Jacoby cree que la autolegitimación huele a mala fe, mientras Robbins sostiene que el propio esfuerzo de los

académicos para criticar la profesionalización de los intelectuales es por sí mismo un ejemplo de torpe autodecepción.⁸³ A la inversa, Widmer, el académico desgarrado por la ambivalencia, culpa en forma previsible a la división del trabajo producida por la profesionalización y la especialización crecientes, de lo que él percibe como el malestar académico actual.

Cualesquiera sean las fortalezas y debilidades de esas posiciones dispares, es indiscutible que se trata ante todo de una continuación de los debates de fines del siglo XIX entre Marx y Bakunin. Las reflexiones de Bakunin sobre el papel de los intelectuales pueden percibirse a menudo, de manera indirecta, en los esfuerzos contemporáneos por separar el valor pedagógico del discurso intelectual comprometido y los impedimentos de la inercia burocrática. Además, algunas contradicciones de los debates recientes pueden remitirse a contradicciones análogas dentro de la propia obra de Bakunin; el estudio de Paul Avrich sobre los anarquistas rusos, por ejemplo, acentúa el hecho de que, a diferencia de Marx, Bakunin «asignó un papel fundamental a ... los estudiosos e intelectuales desafectos, alienados tanto con respecto al orden social existente como a las masas no educadas».⁸⁴ De todos modos, desconfiaba de positivistas como Comte, y también de los marxistas, llamándolos «sacerdotes de la ciencia», representantes de una «iglesia privilegiada de la mente y la educación superior».⁸⁵ Si bien la desconfianza de Bakunin con respecto a la hegemonía científica puede percibirse en las cavilaciones de los ecologistas radicales contemporáneos y de los socialistas libertarios, la creencia de H. G. Wells en que los «técnicos, los trabajadores científicos, los médicos ... los aviadores y los ingenieros operativos» representaban «el mejor material para la revolución constructiva en Occidente»⁸⁶ fue, durante muchos años, la corriente que dominó en el discurso izquierdista ortodoxo. Una versión de la utopía tecnológica de Wells, aunque se trate de una variante caricaturesca, hiperbólica, puede extraerse de la película *Things to Come* (1936), de William Cameron Menzies. Aun cuando Wells pensaba que todas sus reservas con respecto a las dictaduras tecnocráticas supuestamente benignas habían sido suprimidas del guión de Menzies, esta extravagante versión del cientificismo enajenado es sin duda la de la cultura pop relativa al sacerdocio positivista, postulado por pensadores como Comte. Desde luego, puede hallarse una versión menos reverente del culto a la ciencia en la película *Horse Feathers*, de los Hermanos Marx (dir. Norman Z. McLeod, 1933), en la cual colegios a los que sólo les preocupa ganar partidos de fútbol tienen los nombres de dos de los científicos más reverenciados del siglo XIX: Huxley y Darwin. La idea de que los intelectuales representan una nueva clase sacerdotal –tema de una extensa elaboración teórica de Pierre Bourdieu, nominalmente un marxista– tiene sus raíces en el clamor de Bakunin contra los sabios. Alvin Gouldner, en una vena similar, observa «cómo la Escuela de Frankfurt converge ... con Bakunin ... la búsqueda de Jürgen Habermas de la situación «ideal de habla» ... es una descendiente

directa de la lucha, más de Bakunin que de Marx, contra los privilegios educacionales de la Clase Nueva».⁸⁷

Aun cuando la situación «ideal de habla» de Habermas, libre de imposiciones, ha sido censurada a menudo por considerar que se trata de un ideal utópico sucedáneo –la versión trucada de un seminario académico– varias películas que describen la evolución del movimiento estudiantil y la Nueva Izquierda brindan pruebas concretas de las aspiraciones a una «situación de habla» que al menos sería un poco más ideal que el «liberalismo» intolerante provocador de la ira racial en la década de 1960. *Berkeley in the Sixties* (Mark Kitchell, 1991) presentó un emotivo material filmado de Mario Savio, el «líder» más influyente del Free Speech Movement en Berkeley (aunque el propio Savio rechazó ese apelativo), en el cual insta a sus camaradas a frenar la máquina burocrática que engendraba una alienación sin precedentes entre los miembros acomodados de la generación más joven: el grupo se preparaba para constituir la futura elite del poder. *Columbia Revolt* (1968), del Newsreel Collective, una película en la cual los testimonios personales de los estudiantes involucrados en las ocupaciones masivas adoptan el carácter de minirrevelaciones, y *Le Joli Mois de mai* (1968) de Chris Marker, un registro documental de las escaramuzas estudiantiles con la policía que recuerdan sin habérselo propuesto las luchas callejeras de la Comuna de París, son dos filmes que dotaron de voz a los miembros de la embrionaria «clase del conocimiento», al cuestionar las premisas de las grandes universidades que los aceptaba como futuros dirigentes. La resistencia de los estudiantes de Berkeley a la opinión de Clark Kerr, presidente de la Universidad de California, quien consideraba que su institución era una «fábrica de conocimiento», llevó a Carl Davidson a promover el «sindicalismo estudiantil». Así como «los sindicatos trabajaron en pro de la democracia industrial y el control por parte de los obreros», Davidson instó a que los estudiantes lucharan por el «control estudiantil», y no por una tibia «liberalización» que reflejaba un mero interés paternalista».⁸⁸

Si bien parece que la fusión realizada por Davidson, entre la tradición del sindicalismo de la clase obrera y los intereses de los estudiantes en una universidad de elite, fue audaz (y paradójica sólo si se piensa que hay algo de irracional en que los supuestos beneficiarios del capitalismo de las grandes empresas sigan el ejemplo de la resistencia institucional), más difíciles aún son los acertijos a los que deben hacer frente los celebrados intelectuales y académicos que muerden de manera constructiva la mano de la cual toman su alimento. La carrera de Noam Chomsky, probablemente el mejor conocido de los intelectuales y académicos norteamericanos con simpatías anarquistas, ejemplifica el espíritu de lo que podría denominarse el sindicalismo del cuerpo docente, por cuanto, como científico social que abrió nuevos caminos, realizó un esfuerzo serio para debilitar la ideología compartida por nuestros «sacerdotes de la ciencia» contemporáneos. La negativa de Chomsky, explícitamente bakuniana, a desempeñar la

función que se esperaba de él como «sabio» llegó incluso a calificarse de «antiintelectual». Sin embargo, Chomsky abrazó con orgullo la propensión del anarquismo a negar «a la intelectualidad cualquier posición de poder o privilegio», ya que, en caso de hacerse realidad el anarquismo, «las personas cuya mayor preocupación profesional es el conocimiento y la aplicación del conocimiento no tendrían ninguna oportunidad especial de dirigir a la sociedad».⁸⁹

Dada la renuencia de Chomsky a tomar las vestiduras del sacerdocio secular intelectual, resulta algo curiosa –no obstante las incuestionables buenas intenciones de los cineastas– su casi canonización en el documental *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media*, de Mark Achbar y Peter Wintonick. La imagen inicial de la película –una enorme cantidad de monitores de televisión que transmiten entrevistas con Chomsky en un centro comercial canadiense, mientras los peatones pasean –resume con mucha habilidad las propias limitaciones estilísticas y políticas de *Manufacturing Consent*. A lo largo del filme los realizadores demuestran en forma admirable que el discurso intelectual no tiene por qué ser rarificado e inaccesible. Evidentemente, el despliegue en muchas pantallas de la imagen calma y lúcida del intelectual apunta a confundir nuestros preconceptos, radicalizando un medio que se utiliza más a menudo con fines comerciales. Pero a medida que la película progresa, se hace cada vez más difícil –a pesar del deseo manifestado por los cineastas de transformar la ironía posmoderna conformista en una forma de crítica populista– considerar esta clase de recursos efectistas como una forma de desreificación. No obstante su honesto deseo de rechazar el poder que se ofrece tradicionalmente a los intelectuales celebrados, a Chomsky se lo erige en estrella. Esta extraña transmutación de crítico mediático en estrella de un documental se convirtió en el núcleo de una esceptica reseña de la película realizada por Paul Mattick(h.),⁹⁰ trabajo que provocó una extraordinariamente viva respuesta de Achbar y Wintonick, sin duda porque les intranquilizó en particular que un izquierdista y admirador de Chomsky experimentara escasa admiración por las estrategias estéticas de la película. De hecho, la estética al gusto de la multitud que exhibe *Manufacturing Consent* no es la única tentativa valiente, si no del todo exitosa, de presentar el discurso intelectual en términos populistas. En ciertos aspectos, la película recapitula sin proponérselo muchas paradojas de la vida intelectual, y no es difícil vincular su estética con ciertos dilemas pedagógicos actuales. Un intelectual radical –en particular anarquista– como Chomsky tiene que unir los extremos del ideal quimérico de Max Weber en cuanto a una universidad que conserva disciplinas circunscriptas, libres de valores, y del reclamo de Bourdieu cuando afirma que los académicos posteriores a 1968 que –dicho sea con el respeto que merece Weber– decidieron abrazar una postura de aula abierta no pudieron escapar a las exigencias profesionales de su «*habitus*: una serie de disposiciones sociales y estructuras cognoscitivas compartidas».⁹¹ El viaje desde la opinión académica

de Weber hasta llegar a Bourdieu cubre la distancia del optimismo moderno a un reduccionismo escéptico que reconoce una deuda tanto con el neomarxismo como con cierta corriente del pensamiento posmoderno. Weber pensaba que la «diseminación de los juicios de valor» estimulaba «el poder continuado de los círculos conservadores sobre la educación universitaria».⁹² Pero en una época en que la vida universitaria ocupa el centro de la batalla vigente entre los defensores de la tradición conservadora y los representantes de la izquierda posmoderna, el *homo academicus* de Bourdieu se ve envuelto en una burocracia universitaria que se preocupa por la «producción cultural ... cuyo paradigma más antiguo, obviamente, es la Iglesia».⁹³

Chomsky, al no ser ni un intelectual conservador ni un exponente del neomarxismo o del posmodernismo, se encuentra en una posición algo anómala. No puede, evidentemente, postular una continuidad absoluta entre su trabajo científico y su política, ya que tales ingenuas refundiciones intelectuales han conducido a los horrores de la «biología socialista» de Lysenko y a la lingüística soviética de Stalin. Sin embargo, como discípulo de Bakunin, Chomsky no puede obviamente suponer que la investigación científica tenga la posibilidad de mantenerse «libre de valores». C. P. Otero señala que la «lingüística cartesiana» de Chomsky, «si se transformara en una ciencia, podría otorgar una justificación definitiva para la clase de sociedad en la cual pensaba Bakunin».⁹⁴ Achbar y Wintonick debilitan este esfuerzo, con intención o sin ella, a través de la inclusión destacada de un fragmento en el cual el decano de estudios del Malaspina College, en Columbia Británica, al presentarlo a un público estudiantil, invoca sin ironía la caracterización de Chomsky realizada por la *New York Times Book Review*, cuando manifiesta que «podría considerarse el intelectual vivo más importante de nuestro tiempo». Aun cuando, después de llegar a grandes pasos hasta el atril, el propio Chomsky desinfla la pomposidad de esta descripción señalando que el comentarista del *Times* también se burló de sus opiniones «terribles» sobre la política exterior, la visión celebratoria de la película con respecto a este intelectual activista no está muy alejada de la prosa hiperbólica de los encomios periodísticos.

Bourdieu, en un tono de ligero autoengrandecimiento, alude a la observación de Marx cuando este manifiesta que «algunos individuos se las arreglaron para liberarse en forma tan completa de las posiciones a ellos asignadas en un espacio social, que pudieron abarcar ese espacio como un todo, y transmitir su visión a quienes todavía eran prisioneros de esa estructura». Secamente sugiere que «el sociólogo» puede lograr un sentido mayor de la totalidad «sin reclamar por ello tal visión absoluta».⁹⁵ Si bien el propio Chomsky es demasiado modesto para suponer que habita un lugar ventajoso en el empíreo, fuera de la red de dominación, muchos de los intentos realizados por los cineastas para fusionar la palabrería de estilo MTV con la probidad documental parecen consagrar a Chomsky

como un soberano intelectual, que de hecho se ha escapado del «aparato de dominación» mediante un simple acto de voluntad; el heroísmo individual de un hombre, y no un dilema sistémico, se convierte en el centro primario. Esto aflora, en un nivel superficial, ligeramente divertido, durante una secuencia en la cual las tomas de Chomsky ganando un debate al ministro holandés de defensa están entrecortadas con el clip de un boxeador que deja fuera de combate a su oponente.

Sin embargo, la incorporación a la película de fragmentos del debate televisado de Chomsky con Michel Foucault (en realidad un intercambio cortés en la televisión holandesa), hace perder una oportunidad de evaluar las respectivas contribuciones de esos pensadores, sin enneguercerse por un despliegue arroba-dor. Curiosamente, en un filme que retrata a Chomsky en términos casi hagio-gráficos, una breve sección que presenta un clip tomado del debate en la televisión holandesa, no logra transmitir la necedad de muchos pronunciamientos políticos de Foucault. Desde luego, la fe de Chomsky en el ilimitado potencial del racionalismo ilustrado –y en el estilo de la Ilustración– podría cuestionarse, aun cuando él muestra pruebas contundentes de este ímpetu esencialmente radical de la tradición. No obstante las dudas legítimas con respecto a la viabilidad del racionalismo cartesiano, los espectadores de *Manufacturing Consent* no tienen idea de la extraña amalgama de Nietzsche y Mao a la cual suscribe Foucault en este debate, una crítica política mucho más cruda que el análisis con mayores matices presentado en libros como *Locura y sociedad* y *Vigilar y castigar*. En algunos momentos del intercambio no incluidos en esta película, Foucault responde a la reiteración que hace Chomsky de los preceptos anarcosindicalistas y a su creencia en que «un elemento fundamental de la naturaleza humana es la necesidad del trabajo creativo», invocando en forma no crítica la distinción de Mao Tse-tung entre «naturaleza humana burguesa» y «naturaleza proletaria». Sostiene, de manera ultraleninista, que la necesidad del proletariado en cuanto a disponer del poder es más importante que la posibilidad, para una sociedad justa, de emerger de esa toma del poder.⁹⁶ Foucault revela un sorprendente punto débil al no reconocer su paradójica yuxtaposición del escepticismo filosófico radical y (si su deferencia hacia Mao no es un mero gesto retórico) la certeza autoritaria leninista.⁹⁷ Francamente, en una fecha posterior, cuando el maoísmo ya no estaba de moda, la añoranza de Foucault respecto de «el intelectual que ha de destruir todo lo obvio y universal y que buscará y revelará los puntos débiles, las aperturas, las líneas de fuerza ... que es dable hallar entre las limitaciones de la actualidad», parece implícitamente anarquista, aunque tales sentimientos estén muy alejados del radicalismo por el cual se inclina Chomsky.⁹⁸

Foucault consideraba saludable que «los intelectuales hubieran renunciado a su pretensión de ser profetas» y, no obstante una posición filosófica divergente, la orientación bakuninista de Chomsky lo impregna con una opinión escéptica

acerca de los miembros de la «clase del conocimiento». Si bien es posible aislar su teoría lingüística como incuestionablemente precursora, sería el primero en reconocer que sus puntos de vista anarcosindicalistas no son originales, sino que forman parte de una tradición vital y todavía en evolución. *Manufacturing Consent* tiende, sin embargo, a minimizar la participación de Chomsky en una comunidad de eruditos, al incluir material de entrevistas que destaca su intelecto prodigioso, no sus afinidades con otros intelectuales. Esta tendencia es especialmente ostensible en un breve audioclip de una entrevista de la BBC con Chomsky, conducida por Jonathan Steinberg, en la cual el lingüista-activista responde que la mayor parte de la investigación esencial para su importante demolición del punto de vista común respecto de la Guerra Civil española, «Objectivity and Liberal Scholarship», la realizó cuando tenía doce años. En general, es muy posible que los espectadores tengan la impresión errónea de que el socialismo libertario de Chomsky es sui géneris, cuando en realidad él ha hecho hincapié a menudo en su deuda con la tradición de Bakunin, Goldman y Rudolph Rocker.

Como señala Mattick, las secuencias más valiosas de la película detallan la forma vergonzosa en que los medios de comunicación pasaron por alto la complicidad de los Estados Unidos con las violaciones de los derechos humanos en Timor oriental. Esas secuencias no se centran en el genio individual de Chomsky tanto como lo hace el grueso de la película; un sobrio impulso investigativo parecido al escándalo activo de publicaciones como *Covert Action Quarterly* y la ahora desaparecida *Lies of Our Times*, suplanta brevemente la obsesión por la carrera de un hombre, sin duda admirable. A diferencia de una buena parte de *Manufacturing Consent*, el objetivo de la secuencia sobre Timor oriental se alinea estrechamente con la obra de analistas de los medios de comunicación tales como Herbert Schiller y el propio Chomsky, así como con deshilvanados grupos como Paper Tiger Television.⁹⁹ Paper Tiger, tal vez no por simple coincidencia, produjo a menudo grabaciones que en muchas oportunidades presentaron críticas mordaces a las instituciones y organismos de la comunicación formuladas por anarquistas como Murray Bookchin y Tuli Kupferberg, quienes comparten mucho del brío desmitificador de Chomsky.

Hace algunos años, Alvin Gouldner describió la paradoja de la función que toca a la universidad moderna, pues ella es «la única institución de la que la mayoría ... de los ideólogos obtienen su medio de vida», y es también «el sitio único de mayor tamaño para la producción y acumulación de “ideólogos *anti* establishment”, tanto de la ciencia como de la ideología».¹⁰⁰ Los «ideólogos anti establishment» como Chomsky deben navegar ahora entre la universidad, a un tiempo en extremo insular e íntimamente ligada al Estado, y una esfera pública en la cual está menoscabado el ideal tradicional de comunidad. Gouldner, bajo la influencia de la Escuela de Frankfurt, abogó para aliviar esta erosión comunitaria

por una «política crítica de los medios de comunicación», mientras que en fecha más reciente Mark Dery propuso el «bloqueo de la cultura»: acción directa contra «una tecnocultura cada vez más intrusiva cuyo *modus operandi* es la manufactura del consentimiento a través de la manipulación de los símbolos».¹⁰¹ Si bien la película titulada *Manufacturing Consent* puede considerarse el retrato parcial de un intelectual que en forma autoconsciente intenta hacer uso (para emplear la terminología de Bourdieu) de su «poder cultural» a fin de deprimir las pretensiones del poder más formidable del propio Estado, omite examinar de modo reflexivo su infatuación con el aura de celebridad que rodea incluso a los pensadores autodenominados «de oposición». Quizá no sea aconsejable depositar toda nuestra fe en los pronunciamientos de los intelectuales, ya que en el período posterior a 1968 fuimos testigos de la tragicómica trayectoria de, entre otros, André Glucksmann y Bernard-Henri Lévy, cronistas del *zeitgeist* que pasaron de una aclamación no crítica del maoísmo althusseriano al pregón igualmente sin matices del evangelio según Solzhenitzyn. Chomsky, sin ser ni lo que Karl Mannheim llamó un intelectual «libre de ataduras» ni un diente profesional en el engranaje de una «comunidad interpretativa» vanguardista, evitó con habilidad dejarse seducir por el autoritarismo de derecha o por el de izquierda.

La pedagogía más allá del aula: las ocupaciones ilegales en Holanda y la batalla de Tompkins Square Park

Los anarquistas fusionaron a menudo las aspiraciones pedagógicas con objetivos económicos y sociales más amplios. Por esta razón la pedagogía anarquista se extiende mucho más allá de los confines del aula o la conferencia académica. El concepto que desarrolla Paulo Freire, de la *conscientização* («el despertar de la conciencia crítica»¹⁰²), es sumamente aplicable a las actividades educacionales de los anarquistas. El interés de Freire en alfabetizar a los brasileños pobres es inseparable de la confianza en que quienes aprenden «harán la historia», mientras siguen transformándose por obra del mundo que habitan.

Un esfuerzo similar por fusionar la pedagogía antiautoritaria con los intereses activistas puede observarse en algunas de las cintas de vídeo que describen el movimiento de los ocupantes ilegales holandeses dirigido por Hanneke Willemse y Jan Groen, miembros del grupo Kontrast. Estos documentales ad hoc producidos a comienzos de la década de 1980 —con títulos desafiantes, como *Two Years of Resistance*, o tristes, como *You Can't Live in a Tank*— poseen una característica intencionadamente provisional; dado que con frecuencia eran exhibidos ante pequeños grupos de afinidad formados por ocupantes ilegales que planeaban una estrategia para el futuro, no se propusieron alcanzar una importancia estética duradera sino que se las destinó a fines pedagógicos de corto pla-

zo. *Two Years of Resistance*, por ejemplo, se grabó durante un lapso de dos años, y los realizadores cambiaron a veces su centro de interés en respuesta a la realimentación que recibían al poner en pantalla, en cafés y salones de actos, el trabajo que se estaba desarrollando. Podría considerársela una cinta instructiva, ya que brinda consejos prácticos acerca de cómo ocupar una casa, unir a los miembros de una ocupación ilegal y resistir a la intervención policial. Este vídeo resulta significativo para documentar un período de transición dentro de las filas de los ocupantes ilegales holandeses, período en el cual la moral estaba baja porque los informantes de la policía se habían infiltrado en muchos de los asentamientos. El movimiento parece haber tenido momentos aislados de triunfo, así como períodos considerables de conflicto interno y de disenso. Como el movimiento estaba de capa caída, un ocupante particularmente descorazonado comenta que, a pesar de las aspiraciones democráticas, uno puede adoptar ciertas suposiciones y luego «derrocarlas» debido a una sensación creciente de «falta de sentido». De modo bastante razonable observa que la «represión sin sentido de los movimientos de ocupantes ilegales» se convirtió en una excusa para una represión general de los movimientos sociales».

Por otra parte, *Een vondelbrug tever*, una película que describe el desalojo, por parte de la policía, de los ocupantes ilegales de la Vondelstraat de Amsterdam en 1980, es mucho más optimista, no obstante el hecho de que refleja la angustia de un período de resistencia igualmente desmoralizador. El tono es más afirmativo en razón de existir una dosis inusual de cooperación entre los realizadores y los sujetos; no hay ningún simulacro de falsa objetividad. Un joven comenta que los «ocupantes ilegales quieren controlar sus propias imágenes ... creando una “simetría” entre el activismo y “el proceso de filmación”». Aun cuando el vídeo documenta el desalojo gubernamental casi por completo exitoso de los ocupantes ilegales de la Vondelstraat, el hecho de que muchos de los participantes persistieran en su determinación de apoderarse de edificios en otros vecindarios y de establecer vínculos concretos entre su crisis y «las condiciones de los inmigrantes y los obreros» amplía este alejamiento temporario para los compañeros y los reclutas potenciales y demuestra que incluso una derrota en apariencia aplastante puede conservar al menos su importancia pedagógica: se estimula un debate dentro de una comunidad, el cual ejerce una influencia activa en el contenido de esos documentales.

Aunque Clayton Patterson, el realizador de vídeo cuya obra *Tompkins Square Park Police Riot* (1988) contenía pruebas incontrovertibles de que los disturbios ocurridos en agosto de 1988 en uno de los hitos contraculturales de Nueva York habían sido instigados por la policía, tuvo con sus sujetos una relación muy diferente de la que se produjo en el grupo holandés (al igual que el vídeo mejor conocido de Rodney King, este documental no formó parte de un movimiento programático o de un grupo de afinidad, sino que se filmó en forma

casual), su trabajo pudo considerarse también un ejemplo de la pedagogía comunitaria anarquista. Uno de nuestros periodistas más agudos observó una vez que «en nuestros días, todo arte aspira a la condición de bien raíz».¹⁰³ Mientras que no es difícil admitir que las películas de Steven Spielberg se han convertido en equivalentes cinematográficos de la Trump Tower, resulta evidente la misma clase de aburguesamiento estético en la tendencia, que muestra incluso el reino supuestamente «opositivo» de la vanguardia, a la succión por parte de los bienes raíces de alto precio que son los «espacios» de exposición elegantes. La obra de Patterson, empero, puede citarse como un interesante contraejemplo. Su crónica en vídeo, de casi cuatro horas de duración, de la que sería posible considerar una «revolución urbana» embrionaria, no puede asignarse con facilidad a ninguna de las subdivisiones actualmente mohosas del documental político. El vídeo de Patterson explota, aunque lo haga involuntariamente, la distinción de Louis Marcorelles entre el llamado bastante ingenuo a la autenticidad que realiza el cine directo norteamericano, y las estrategias cuasi brechtianas de directores como Rouch.¹⁰⁴ El vídeo comparte la preocupación del cine directo por la inmediatez y por los contornos del «mundo de la vida», pero la mesurada aunque de todos modos evidente participación de Patterson en el espíritu de la solidaridad comunitaria, como miembro de la comunidad del Lower East Side, es muy distinta del desapego antropológico de cineastas como Pennebaker y Leacock. Patterson no es un dirigente ni un observador, sino parte de la lucha, y su deseo de no esconderse tras un velo de objetividad desapasionada otorga a su vídeo, a pesar de su transparente ingenuidad, cierta afinidad con la tradición de reflexión comprometida de Rouch-Godard. Escritores del siglo XIX como Henry Mayhew, y documentalistas recientes como Frederick Wiseman, han tratado de explicar el conflicto urbano desde la perspectiva clínica de la persona ajena a la situación.¹⁰⁵ El vídeo de Patterson resulta distinto por cuanto es la obra de un activista comunitario que, con un tranquilo ánimo pedagógico, informa a la comunidad sobre los resultados de la carencia de techo y la codicia empresarial (cuyos frutos más recientes han recibido el calificativo de «la recapitalización de la ciudad»), sin la condescendencia del participante-observador tradicional. El impulso que lleva a Patterson a exponerse a las consecuencias de los disturbios lo hace vulnerable a la agresión policial que está describiendo, y el ataque a su colega Paul Garrin¹⁰⁶ constituye de hecho una secuencia prominente en el vídeo.

A pesar de que a muchos activistas del Lower East Side podría dárseles el calificativo de anarquistas «por estilo de vida»¹⁰⁷ antes que de anarquistas de clase obrera, poca duda cabe de que el verano del descontento (1988) representó una tentativa, aunque fuese embrionaria y sin base teórica, de hacer mella en la lógica del capital. Sin duda, como señala Colin Ward, los movimientos de ocupantes ilegales, sobre todo en Europa, «adoptaron diversas formas ... en Turín ... una lucha de la clase obrera llevada a cabo con encono ... en Berlín, una batalla

contra la reurbanización para los adinerados ... en Amsterdam una manifestación de la contracultura».¹⁰⁸ La acusación de aburguesamiento por parte de los ocupantes ilegales de Nueva York tiene mucho de la alianza anarcopunk sellada entre el movimiento Autónomo de Alemania Occidental y el último estertor de la cultura alternativa de la década de 1960 en Amsterdam. En ciertos aspectos, este tipo de autoactividad anarquista recuerda el deseo de reapropiación del espacio social que inspiró tanto a la Revolución francesa como a la Comuna de París de 1871. La Comuna, por ejemplo, instaba a la «intervención permanente de los ciudadanos en los asuntos comunitarios, mediante la libre expresión de sus ideas y la libre defensa de sus intereses». La afirmación de Manuel Castells¹⁰⁹ de que la Comuna no fue un movimiento del proletariado industrial sino de un aglutinamiento ecléctico de grupos sociales que orientaron su ira contra el gendarme y el terrateniente y no contra el patrón empresario tiene ecos en el carácter esencialmente urbano de los sucesos ocurridos en el Tompkins Square Park. El internacionalismo anarquista indujo a un grupo disidente de Polonia a expresar su solidaridad con la «gente de la cultura alternativa» del Lower East Side,¹¹⁰ demostrando que la «política de la espacialidad»,¹¹¹ según los términos de Edward W. Soja, une a Oriente y Occidente.

Varias de esas corrientes, en particular el urbanismo radical de los ocupantes y la alianza anarcopunk, se fusionan en *Tompkins Square Park Police Riot*. En muchos aspectos, la comprensión que tiene Patterson de las posibilidades democráticas de la tecnología del vídeo satisface el criterio de Douglas Kellner en cuanto a la formación de una pedagogía destinada a desarrollar la «alfabetización de los medios de comunicación críticos»: la alimentación de «las subculturas opositivas y las alternativas para la cultura de los medios de comunicación».¹¹² El vídeo, fiel a una concepción opositiva de la pedagogía de los medios, brinda una descripción muy exacta del ir y venir de la violencia de Estado. Son evidentes los estallidos esporádicos, aparentemente espontáneos, así como extraños adormecimientos. La liviana cámara de Patterson está en un movimiento casi continuo, y a veces se nos muestra una mezcla borrosa de pavimento, uniformes azules, caballos y sangre. A medida que el vídeo progresa surgen varios esquemas básicos de coreografía visual. La cámara utiliza el zoom para captar el impacto de los ataques policiales, permanece en primer plano para las exposiciones de los testigos y se desplaza desde un policía de rostro duro, montado a caballo, hasta animados manifestantes, para ilustrar el abismo que existe entre una población nativa y el equivalente a un ejército de ocupación. Las ocasionales tomas de ángulo inferior –y el perpetuo zumbido de un helicóptero que sobrevuela– recuerdan al espectador la índole programática de la violencia, engendrada más por la vigilancia minuciosamente planeada que por los vehementes errores de apreciación que invocan el alcalde Koch y el jefe de policía Ward. Las numerosas tomas de las camionetas policiales intercaladas en el vídeo de Patterson no

son gratuitas. *The Shadow*, un periódico anarquista del Lower East Side, ofreció pruebas de los «problemas» policiales¹¹³ varios días antes de los disturbios, revelando que la violencia «desde la base hacia arriba» es a menudo espontánea; la violencia ordenada desde arriba raras veces es el resultado del mero instinto brutal. La banda de sonido del vídeo registra muchos de esos motivos contrastantes. Eslóganes como «Al diablo, no iremos» (la salmodia antibélica desplazada a otro contexto) y «La bosta fuera del parque» tienen una cualidad casi de ensalmo, mientras que las réplicas de la policía: «Despejen la calle» y «¿Piensan que esto es un maldito juego?» parecen poco entusiastas e impersonales.

En muchos aspectos las guerrillas recientes en vídeo, como el de Clayton Patterson, han cumplido el pronóstico de Hans Magnus Enzensberger cuando sostuvo que «los nuevos medios de comunicación» pueden utilizarse potencialmente como un «medio de producción», no solamente como un «medio de consumo». Enzensberger percibió que esta transición desde el consumo pasivo a un proceso activo en el cual los ciudadanos podían convertirse en «agentes de la historia» dependía de una transformación socialista.¹¹⁴ En medio de un análisis de las fortalezas y debilidades del movimiento de los ocupantes ilegales holandeses, Steven Englander llega a la conclusión de que «la extenuante recuperación fue ... facilitada por el compromiso ingenuo, no crítico y sacrificado con los medios de comunicación». Si *Tompkins Square Park Police Riot* puede considerarse un ejemplo de la pedagogía mediática que trasciende los límites del aula, ello se debe a que este vídeo quedó en la periferia de los medios de comunicación principales, negándose a contribuir a su capacidad de interminable recuperación.¹¹⁵ Como ocurre con muchos ejemplos de vídeos comunitarios, la obra de Patterson debiera inspirar un limitado optimismo; su exitoso experimento en el vídeo de guerrillas confirma la veracidad de la opinión de Elisée Reclus en cuanto a que «La geografía no es algo inmutable. Se la hace y se la vuelve a hacer todos los días; a cada instante, las acciones de los hombres la modifican».¹¹⁶

¿Una pedagogía vanguardista?

La ruptura entre la pedagogía reformista y la alternativa anarquista puede ilustrarse con la ayuda de dos ejemplos cinematográficos prototípicos: *L'Enfant sauvage* de Truffaut (1969) y *Las Hurdes* [Tierra sin pan] (1932), de Luis Buñuel. La recreación ficticia del «chico salvaje de la saga de Aveyron» es un relato arquetípico del meliorismo de la Ilustración. En el principio de la película de Truffaut, la transición del pasaje arbóreo, agreste, primer hogar de Víctor, «el niño salvaje», al estudio del doctor Jean Itard, bien provisto de diagramas del cerebro humano y otros documentos de las ciencias empíricas, muestra en un lugar central la indiscutida autoridad del maestro humano, redentor. El incuestio-

nablemente bien intencionado Itard, armado con los descubrimientos de Locke y Condillac, no duda de que sus enseñanzas domarán el «salvajismo» de su alumno. Itard se considera el conducto pedagógico que permitirá a su pupilo adquirir el lenguaje y convertirse en un miembro maduro y responsable de la sociedad. *Las Hurdes*, por otra parte, revela las razones de explotación que con frecuencia se ocultan tras la fachada de la educación reformista. La exposición documental que hace Buñuel de las condiciones padecidas por los habitantes de una de las regiones más pobres y más aisladas de España, se mofa de las pretensiones de un programa, aprobado por la República «liberal» de principios de la década de 1930, en la cual se estimula a los niños a olvidar sus retortijones de hambre y a recordar que «deben respetar la propiedad de su vecino» y concentrarse en el hecho de que «la suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos ángulos rectos». Como sugiere Freddy Buache,¹¹⁷ esta parodia de una pieza documental puede considerarse una respuesta alegórica al incumplimiento de su misión supuestamente humana por parte de la República: una traición que entrañaba una hostilidad implacable hacia la CNT y las aspiraciones de los anarcosindicalistas. Un artículo en la revista anarquista *Libertarian Education* observó que «la educación liberal tiene como resultado la aceptación tácita y la defensa de los valores establecidos ... y considera el ser civilizado como la necesidad bien sustentada de acercarse más a la clase media», mientras que la educación anarquista «piensa que la libertad para ser humano está necesariamene ligada a la liberación de la sociedad con respecto a la clase».¹¹⁸ *L'Enfant sauvage* es esencialmente una fábula rousseauniana: «el maestro reflexivo se hace cargo de facilitar la vida irreflexiva del niño, hasta el momento en que el alumno está listo para ser iniciado en el arte de la reflexión».¹¹⁹ *Las Hurdes*, que va más allá del humanismo liberal, ataca al proceso de la «reproducción cultural» desencadenado por una versión distorsionada, aunque de todos modos reconocible, del legado de la Ilustración.

Algunos ejemplares recientes de la teoría posmoderna propugnan un credo pedagógico más cauto. Académicos como Giroux, James Donald y Valerie Walkerdine han sufrido la influencia del pesimismo foucauldiano, así como del marco institucional que confiere autoridad disciplinaria y cuasi respetabilidad a los miembros del profesorado. La concepción de Giroux acerca de la «autoridad emancipatoria», por ejemplo —en apariencia la «base para considerar a las escuelas como esferas públicas democráticas dentro de un movimiento y una lucha por la democracia más amplios»¹²⁰— puede considerarse como un desafío revolucionario a la autoridad pedagógica tradicional y sus lugares comunes chauvinistas, o bien como un paradójico latiguillo burocrático. Walkerdine, evitando expresiones evasivas tales como «autoridad emancipatoria», sostiene en forma convincente que muchos de los principios de la pedagogía radical abrazados por los anarquistas y los marxistas libertarios durante la década de 1960 ignoraron el hecho de que

la posición de las mujeres como maestras (sobre todo en las escuelas primarias) es vital para la noción de sentimiento y liberación que implica esa pedagogía ... Las mujeres se vieron atrapadas dentro de un concepto de crianza que las hizo responsables de la liberación de cada individuo, y por ende del manejo de un sueño idealista, de una ficción imposible.¹²¹

De modo similar, pese a un punto de partida algo diferente, las sugerencias pedagógicas de Donald para el análisis de algunos de los géneros populares más ridiculizados, en especial las películas de vampiros, culminan con un ataque lyotardiano a la «concepción épica de la historia como la larga marcha hacia Utopía» y la exigencia de una «crítica sostenida a los regímenes de la verdad».¹²² El punto de vista antagónico acerca de la utopía, evidente en la obra de Walkerdine y Donald, contrasta agudamente con las sensibilidades menos hastiadas de pedagogos anarquistas como Ferrer y Goodman y cineastas como Buñuel y Vigo. No es sorprendente, por cierto, que la desconfianza hacia las teorías totalizadoras y la desesperación atribuible a las derrotas políticas concretas, hayan producido una obra posmoderna que se deleita con sus expectativas mínimas, y la necesidad de oponer resistencia a las utopías atolondradas. Pero la orientación finalmente quietista de buena parte de la pedagogía posmoderna poco hace para estimular el impulso anarquista a promover la autodeterminación de niños y adolescentes.¹²³

A diferencia del adusto examen de los regímenes de la verdad que realizan Donald y Walkerdine, la derrideana «pedagogía poste(e)» de Gregory Ulmer es considerablemente más optimista. Ulmer reconoce el valor del análisis de Bourdieu y Jean-Claude Passeron¹²⁴ acerca de cómo las escuelas y universidades reproducen la dinámica del «poder del Estado». Pero Ulmer está más preocupado por la creación de una pedagogía que supuestamente, al invalidar la tradición metafísica hegeliana, trasladará las «transmisiones educativas del dominio de la verdad al de la invención».¹²⁵ Su reinención de la pedagogía está basada en la asignación al aula de técnicas vanguardistas de representación; el «teatro de la crueldad» de Artaud es un importante punto de referencia. La versión particular de Ulmer en lo que concierne a la autoridad pedagógica emancipatoria puede parecer superficialmente anarquista, pero su mezcla de posestructuralismo y arte de la representación no difiere radicalmente del histrionismo que exhibe Robin Williams en *Dead Poets Society* (1989) de Peter Weir, o del paternalismo benigno del doctor Itard. Si bien la «pedagogía poste(e)» ataca «la dominación del discurso del conocimiento»,¹²⁶ en esta técnica no hay nada que disipe la soberanía del pedagogo individual, aun cuando las tendencias de este (o esta) sean lúdicas o antihegelianas. Según las conclusiones de Toby Miller, «la inscripción de la indeterminación exegética» que realiza Ulmer es ante todo un movimiento retórico

urgido por el deseo de «reclamar una nueva trayectoria para la investigación y la enseñanza».¹²⁷

Cualesquiera fuesen las limitaciones o vaguedades de la «gramatología aplicada», este enfoque educacional fue previsto en forma implícita por los cineastas vanguardistas. *Traité de bave et d'éternité* (1951), del director letrista¹²⁸ Isidore Isou, es un ejemplo de gramatología aplicada *avant la lettre*. La película de Isou es un fingido *Bildungsroman* en el que el joven protagonista falta a clase para refugiarse en el cinematógrafo. No obstante el hecho de que el héroe se aferra a un esteticismo bastante convencional, su expulsión del Partido Comunista constituye uno de los ejes de la película: una crisis de conciencia (el personaje se refiere a su «salvación perdida» con voz en off) que presiente la desilusión de la próxima generación ante las restricciones conservadoras del PCF. El joven cinéfilo detesta tanto al cine de Hollywood como al soviético, y su sugerencia incuestionablemente pedagógica de una «antigramática» cinematográfica tiene obvios parecidos con las tentativas de reformular el lenguaje del cine en los comienzos de la erupción de 1968; *Traité de bave et d'éternité* dedica muchísimo más tiempo a destrozar a ídolos venerables del vanguardismo como Breton y Cocteau que a la búsqueda de alternativas políticas concretas para el stalinismo. Su «antigramática», como la de Ulmer, es radical en el nivel del significante, pero en esencia sigue siendo una representación extravagante.

Es probable que los niños, los adolescentes y los estudiantes universitarios, en lugar de quedar hechizados por los realizadores dramáticos académicos, sigan sobrepasando la educación jerárquica tradicional, así como también su variante vanguardista supuestamente radical, mediante la realización de sus propias películas y vídeos. Las colecciones de escritos infantiles de Tuli Kupferberg y Sylvia Topp fueron precursoras literarias de esta tendencia ahora embrionaria, aun cuando Kupferberg admitió que en muchos casos la selección se había hecho para satisfacer los gustos adultos.¹²⁹ Una película como *Teen Dreams* (1994) de Ilan Ziv y Peter Kinoy ilustra el inevitable abismo entre las sensibilidades adultas y los jóvenes documentalistas en vídeo, a los que se da la loable oportunidad de transcribir sus propios sueños y ansiedades. Ziv y Kinoy alentaron a los jóvenes «narradores de vídeo» —una joven sin techo, un joven de Filadelfia que sobrevivió a la existencia en una pandilla y un adolescente del East Harlem que planea reconciliarse con su padre— a relatar sus experiencias con implacable honestidad. Si bien las contribuciones de los adolescentes, comparadas con las producciones comerciales, siguen siendo poco prolijas y dignas de notarse por su cruda inmediatez, lo cierto es que la edición profesional, aunque no sea particularmente pulida, altera el resultado. Sin negar las buenas intenciones de los productores, también es verdad que Kinoy y Ziv tienen el crédito de *auteurs* nominales, no obstante el hecho de que a cada momento desvían la atención hacia sus jóvenes protegidos.

Aun si documentales como *Teen Dreams* y *Harlem Diary* (1995) son formas comprometidas de autoactividad cinematográfica, el precedente de las formas precinematográficas de resistencia pedagógica podría allanar el terreno para un nuevo subgénero en el cual los jóvenes harían la crónica de su propia vida sin la mediación de personas ajenas bien intencionadas. *¿Hooligans or Rebels?*, de Stephen Humphries, una historia oral de la resistencia de los niños de la clase obrera británica a fines del siglo XIX y principios del XX,¹³⁰ revela una herencia antes poco conocida de huelgas escolares, ausentismo rebelde y «subversión del programa de estudios», que ofrece un equivalente pedagógico de la resistencia postsindicalista al trabajo, en especial porque Humphries establece abiertas analogías entre el ausentismo de los obreros y el deseo de los estudiantes de «hacer novillos». Hay actividades que los docentes de clase media, los trabajadores sociales y los educadores condenan como vandalismo irresponsable, en las cuales se sitúa a un espíritu radicalizante. Queda por verse si la moda de los diarios en vídeo que realizan los jóvenes incorporará a la postre una versión contemporánea de este ausentismo radical o continuará reciclando las devociones liberales adultas. En cualquier caso, la resistencia a los modos burocráticos de escolarización se hará cada vez más necesaria, por cuanto, como observa Gilles Deleuze, es posible que el viejo modelo educacional centralizado sea finalmente reemplazado por «un aterrador aprendizaje continuo ... un continuo monitoreo de los obreros-escolares o los burócratas-estudiantes».¹³¹

Notas

1. Véase la crítica de Giroux a la «ideología interaccionista» de Rousseau, A. S. Neill, Carl Rogers y Joel Spring en *Theory and Resistance in Education: A Pedagogy for the Opposition* (Nueva York, Westport, CT, y Londres, Greenwood Press, 1983), pp. 218-220. Debe observarse que Giroux no utiliza el apelativo «anarquista»; en el cuarteto citado, sólo Spring, y posiblemente Neill, podrían identificarse adecuadamente como anarquistas.

2. Véase Julia Simon, *Mass Enlightenment: Critical Studies in Rousseau and Diderot* (Albany, State University of New York Press, 1995), esp. pp. 19-27.

3. Jean-Jacques Rousseau, *Émile, or On Education*, trad. Allan Bloom (Nueva York, Basic Books, 1979), p. 93.

4. *Ibid.*, p. 116.

5. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*, trad. Arthur Goldhammer (Chicago y Londres, University of Chicago Press), p. 216. Starobinski señala que es un error leer el *Emilio* como un «himno al sentimiento irreflexivo». Él demuestra la forma en que Rousseau construye una «trampa sofisticada ... Rousseau plantea la necesidad de mediación (puesto que siempre es necesario un maestro) pero al mismo tiempo la desecha (puesto que el maestro predica el evangelio de la inmediatez)».

6. Michael p. Smith, *The Libertarians and Education* (Londres, George Allen & Unwin, 1983), p. 8.

7. Los puntos de vista de Godwin sobre la educación, seleccionados de sus artículos en el *En-*

quirer, se citan en George Woodcock, *William Godwin: A Biographical Study* (Londres, The Porcupine Press, 1946), p. 129.

8. Max Stirner, *The False Principle of Our Education, or Humanism or Realism*, trad. Robert H. Beebe, editado por James Martin (Colorado Springs, Ralph Myles, 1967), p. 11.

9. *Ibid.*, p. 27.

10. G.p. Maximoff (comp.), *The Political Philosophy of Bakunin: Scientific Anarchism* (Nueva York, The Free Press, 1953), pp. 331-337.

11. Bakunin está citado en Richard B. Saltman, *The Social and Political Thought of Michael Bakunin* (Westport, CT y Londres, Greenwood Press, 1983), p. 41.

12. Stirner, *The False Principle*, p. 22.

13. Jonathan Beecher y Richard Bienvenu, *The Utopian Vision of Charles Fourier: Selected Texts on Work Love, and Passionate Attraction* (Columbia, University of Missouri Press, 1983), p. 420.

14. Joan Connelly Ullman, *The Tragic Week: A Study of Anticlericalism in Spain, 1875-1912* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1968), p. 3.

15. Francisco Ferrer, *The Origins and Ideas of the Modern School*, trad. Joseph McCabe (Nueva York y Londres, G. P. Putnam's Sons, 1923), p. 17.

16. Joel Spring, *A Primer of Libertarian Education* (Nueva York, Free Life Editions, 1975).

17. Ivan Illich, *Deschooling Society* (Nueva York y Evanston, IL, Harper & Row, 1970), p. 11.

18. *Ibid.*, p. 26.

19. Smith, *The Libertarians and Education*, pp. 27-42.

20. Raymond Allan Morrow y Carlos Alberto Torres, *Social Theory and Education: A Critique of Theories of Social and Cultural Reproduction* (Albany, State University of New York Press, 1995), p. 226.

21. Proust está citado en Roger Shattuck, «Teaching the unteachable: Nietzsche, Proust, Kipling and Co.», *Salmagundi* (nº 108, otoño de 1995), p. 9.

22. Philippe Ariès, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, trad. Robert Baldick (Nueva York, Vintage Books, 1962). Ariès está citado por Smith y Spring, entre otros. Para una crítica de Ariès. véase Leonard Pollock, *Forgotten Children: Parent-Child Relations from 1500 to 1900* (Cambridge, Cambridge University Press, 1983).

23. Peter Coveney, *The Image of Childhood: The Individual and Society: A Study of the Theme in English Literature* (Baltimore, MD, Penguin Books, 1967), p. 33. Más adelante (p. 92), Coveney señala que «para los grandes románticos ... el niño era una imagen activa, una expresión de potencia humana frente a la experiencia humana». El diferencia esto del «concepto de inocencia victoriano, propio de un romanticismo superado» —por ejemplo, «las vacuidades de *Little Lord Fauntleroy*» — en cuyo caso decae para convertirse en «algo yuxtapuesto estáticamente a la experiencia».

24. Hugh Cunningham, *The Children of the Poor: Representations of Childhood Since the Seventeenth Century* (Oxford, Basil Blackwell, 1991), pp. 107-108. Cunningham también señala que según Thomas Beggs los niños de los barrios bajos eran «hordas predatorias de la calle» que «parecían “pertenecer casi a una raza distinta”».

25. Arnold está citado en Ian Hunter, *Culture and Government* (Londres, Macmillan, 1988), p. 115.

26. Paul Avrich, *The Modern School Movement: Anarchism and Education in the United States* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1980), p. 13.

27. Véase también Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and his World* (Londres y Nueva York, Routledge, 1990), pp. 107-148. Para una aplicación específica del concepto de Bajtín al cine, véase la observación de Robert Stam en el sentido de que el «cronotopo ... historiza el espacio y

el tiempo», en Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 1989), p. 41.

28. Para mayor información sobre la producción de la BBC, véase George Ford y Sylvère Monod (comps.), *Hard Times: An Authoritative Text – Background, Sources and Contemporary Reactions, Criticism*, 2.ª ed. (Nueva York, W. W. Norton, Nueva York, 1990), pp. 401-411.

29. Para una interesante comparación de *The Blackboard Jungle* y algunas películas de aula más recientes, véase Gilles Gony, «Le prof et la horde: sur *Blackboard Jungle*, *Mery per Sempre* et *Train of Dreams*», *Cahiers de la Cinémathèque* (diciembre de 1990), pp. 67-73.

30. Barry K. Grant, *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman* (Urbana y Chicago, The University of Illinois Press, 1992), p. 57.

31. Edward A. Krug, *The Shaping of the American High School* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1964).

32. Michael Katz, *The Irony of Early School Reform* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1968).

33. Paul Rabinow (comp.), *The Foucault Reader* (Nueva York, Pantheon Books, 1984), pp. 183-186.

34. Raymond Williams, «Introduction», en Charles Dickens, *Hard Times* (Fawcett, Nueva York, 1966), p. 7.

35. Véase Basil Bernstein, *Class, Codes, and Control* (St Albans, Paladin, 1973).

36. Esta opinión contrasta con la generosa visión del liberalismo de Dewey bosquejada por Robert B. Westbrook en *John Dewey and American Democracy* (Ithaca, NY y Londres, Cornell University Press, 1991).

37. Esta es la descripción del propio Wiseman acerca del Central Park East. Véase Cynthia Lucia, «Revisiting High School: An interview with Frederick Wiseman», *Cineaste* (vol. XX, n° 4, 1994), p. 6. Para una exposición sobre la política educacional de la escuela, véase Deborah Meier, *The Power of their Ideas: Lessons for America from a Small School in Harlem* (Boston, MA, Beacon Press, 1995).

38. Carl R. Rogers, *Freedom to Learn* (Columbus, OH, Charles E. Merrill, 1969), p. 162.

39. Ramón Menéndez, *Stand and Deliver* (1987) incluye una versión de Hollywood más cínica, en lo que se refiere a este enfoque de los exámenes estandarizados. Un examen de aptitud superior en matemática se utiliza como un truco para reforzar la ideología norteamericano tradicional acerca de la movilidad hacia arriba.

40. Este pasaje de Dewey, *Democracy and Education*, está citado en Andrew Delbanco, «John Dewey's America», *Partisan Review* (vol. LXIII, n° 3, 1996), p. 516.

41. De Fontenay está citado en P. N. Furbank, *Diderot: A Critical Biography* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1992), p. 68.

42. Véase, por ejemplo, Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trad. Margaret Waller (Nueva York, Columbia University Press, 1984).

43. Simon, *Mass Enlightenment*, p. 58.

44. Peter Kropotkin, *Fields, Factories, and Workshops*, editado por Colin Ward (Londres, Allen & Unwin, 1974), p. 26.

45. Véase Fernand Braudel, *On History*, trad. Sarah Matthews (Chicago, University of Chicago Press, 1983).

46. Alan Pinch, introducción a Alan Pinch y Michael Armstrong (comps.), *Tolstoy on Education: Tolstoy's Educational Writings 1861-1862* (Rutherford, Madison, y Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 1982), p. 35. Caryl Emerson manifiesta provocativamente que «aun cuando Tolstoi pueda «defender la abolición de la jerarquía ... el hecho de que el conde Tolstoi se ponga ahora a los pies de los campesinos carece de significado. El eje no ha cambiado. Se trata to-

avía del ominipresente y monológico *kto kogo* ("quién hace qué a quién") ... pero volcado en lo que Bajtín llamaría un "diálogo pedagógico": "Alguien que sabe y posee la verdad instruye a alguien que la ignora y está en un error". Si bien en la crítica de Emerson hay sin duda alguna verdad, esta parece refundir la pedagogía de Tolstoi con su programa estético como novelista. Véase el ensayo de Emerson «The Tolstoy connection in Bakhtin», en Gary Saul Morson y Caryl Emerson (comps.), *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges* (Evanston, IL, Northwestern University Press, 1989), p. 152.

47. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, MA y Londres, MIT Press, 1989), p. 55.

48. *Ibid.*, p. 279.

49. Jeffrey Mehlman, *Walter Benjamin for Children: An Essay on His Radio Years* (Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1993), p. 25.

50. Roland Barthes, *The Grain of the Voice: Interviews: 1962-1980* (Nueva York, Hill & Wang, 1985) p. 242.

51. Marie Fleming, *The Anarchist Way to Socialism* (Totowa, NJ, Roman & Littlefield, 1979), p. 195.

52. Ratgeb (Raoul Vaneigem), *Contributions to the Revolutionary Struggle Intended to be Discussed, Corrected and Principally Put into Practice Without Delay*, trad. Paul Sharkey (Londres, Elephant Editions, 1990), p. 14. «Ratgeb» observa, sin embargo, que la «reapropiación individual de los bienes robados por el Estado y la clase empleadora es una mera alimentación del proceso de mercantilización, a menos que se convierta en una acción colectiva y lleve a una liquidación total del sistema».

53. Alex Zwerdling, *Orwell and the Left* (New Haven, CT y Londres, Yale University Press, 1974), p. 120.

54. Jean Maitron, *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)* (París, Société Universitaire d'Éditions et de Librairie, 1951), pp. 344-349.

55. Everett Reimer, *School is Dead* (Garden City, NY, Doubleday, 1971), p. 55.

56. Véase el ensayo de Goodman «Children rights», incluido en la antología de Taylor Stoehr (comp.), *Decentralizing Power: Paul Goodman's Social Criticism* (Montreal y Nueva York, Black Rose Books, 1994), p. 39. Goodman, respondiendo a argumentos de inspiración anarquista que encasillan a la infancia como una construcción artificial, observa que «históricamente, tratar a los niños como adultos significaba llevar ante el tribunal a un chico de seis años acusado de hurto y colgarlo, y tener a niños de nueve recogiendo paja en la fábrica, no porque su trabajo fuera útil sino para "enseñarles buenos hábitos de trabajo"». Para mayor información sobre el debate acerca de los derechos de los niños, véase Beatrice Gross y Ronald Gross (comps.), *The Children's Rights Movement: Overcoming the Oppression of Young People* (Garden City, NY, Anchor Press/Doubleday, 1977).

57. Véase William G. Simon, *The Films of Jean Vigo* (Ann Arbor, MI, UMI Research Press, 1981), pp. 54-95. Brian Mills observa que la secuencia inicial de la película nos permite atisbar por un momento el «dominio perdido» fourieresco. Véase su «Jean Vigo, anarchy, surrealism and optimism», *Cinema* (nº 8, 1971), p. 24.

58. José Lebrero Stals, «Childhood, path of escape», trad. Adriana Benzaquén, *Public* (nº 12, 1995), p. 82.

59. Esta es una cita de *Programmes and Manifestos on Twentieth Century Architecture*, de Jacques Fillon, citado en Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992), pp. 58-59. Plant señala que el concepto de *dérive* «actuó como una especie de modelo de la "creación juguetona" de todas las relaciones humanas».

60. Eddie Lee Sausage, «Concerning psychogeography, play, and the Bastille of meaning», *Smile* n° 6: *Snicker; A Magazine of Multiple Becomings*, p. 14.
61. Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon: Aesthete and Anarchist in Fin-de-Siècle Paris* (New Haven, CT y Londres, Yale University Press, 1988), p. 24.
62. Allon White, *Carnival, Hysteria, and Writing: Collected Essays and Autobiography* (Oxford, Clarendon Press, 1993), pp. 132-133.
63. *The Complete Jean Vigo* (Nueva York, Lorrimer Publishing, 1983), p. 58.
64. Herbert Read, *Selected Writings: Poetry and Criticism* (Nueva York, Horizon Press, 1964), p. 370.
65. Simon, *The Films of Jean Vigo*, p. 79.
66. Read, *Selected Writings*, p. 365.
67. Alexander Nehamas, *Nietzsche: Life as Literature* (Cambridge, MA y Londres, Harvard University Press, 1985), p. 121.
68. Alan Lovell, *Anarchist Cinema* (Londres, Peace News, 1962), p. 5.
69. P. E. Salles Gomes, *Jean Vigo* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1971), p. 164.
70. Jonathan Rosenbaum conjetura que ciertos motivos en la secuencia del camarote, así como la relación ambivalente de Jean con Juliette, apuntan a lo que podríamos denominar temas «bisexuales» sumergidos. Véase «Jean Vigo's secret» en Jonathan Rosenbaum, *Placing Movies* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1995), pp. 272-280.
71. Marina Warner, *L'Atalante* (Londres, British Film Institute, 1993).
72. Denis Diderot, *Jacques the Fatalist*, trad. Michael Henry (Harmondsworth y Nueva York, Penguin Books, 1986), p. 202.
73. Para una evaluación más positiva de las aspiraciones anarquistas de *If...*, véase Mick Mercer, «Instructions for taking up arms *If...*», *Vague* (n° 16/17, 1988), pp. 5-12.
74. Anderson está citado en Allison Graham, *Lindsay Anderson* (Boston, MA, Twayne Publishers, 1981), p. 119.
75. El ensayo de Gerald Graff, «Arnold, reason, and common culture» está incluido en la obra de Samuel Lipman (comp.), *Culture and Anarchy* (New Haven, CT y Londres, Yale University Press, 1994), p. 197.
76. Matthew Arnold, en Lipman (comp.), *Culture and Anarchy*, p. 41. Ed Cohen demuestra que el ideal del «Cristianismo muscular» que sustenta Charles Kingsley –la creencia de que las «mentes sanas» son producto de «cuerpos sanos» – «se transformó en un paradigma popular para el varón de clase media educada». Cohen concluye que «el intercambio retórico entre ideales “mentales” y “musculares” pone de relieve el interés subterráneo que los une: tanto la voz paródica de Kingsley como su personaje narrativo están de acuerdo en que el objetivo esencial (masculino) es hacer dinero». Véase Cohen, *Talk on the Wilde Side: Toward a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities* (Nueva York y Londres, Routledge, 1993), pp. 39-40.
77. Robert J. C. Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race* (Nueva York y Londres, Routledge, 1995), p. 71.
78. Para una crítica de las aspiraciones brechtianas de *If...*, véase Alan Lovell, «Brecht in Britain – Lindsay Anderson» (sobre *If...* y *O Lucky Man*), *Screen* (vol. 16, n° 4, invierno de 1975/76), pp. 62-70.
79. Elizabeth Sussex, *Lindsay Anderson* (Nueva York, Praeger, 1969), pp. 68-91.
80. Jonathan Gathorne-Hardy, *The Old School Tie: The Phenomenon of the English Public School* (Nueva York, Viking, 1977), p. 309.
81. Para una exposición sobre la evolución intelectual de Neill, véase Jonathan Croall, *Neill of Summerhill: The Permanent Rebel* (Londres, Melbourne, y Henley, Ark Paperbacks, 1983).

82. Kingsley Widmer, «Anarchist in Academe: Notes from the contemporary University», *Social Anarchism: A Journal of Practice and Theory* (n° 14, 1989), p. 5.

83. Véanse Zygmunt Bauman, *Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-Modernity, and Intellectuals* (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1987); Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks* comp. y trad. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith (Nueva York, International Publishers, 1971); Russell Jacoby, *The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe* (Nueva York, Basic Books, 1987); J. P. Nettl, «Ideas, intellectuals, and structures of dissent», en Phillip Rieff (comp.), *On Intellectuals: Theoretical Studies/Case Studies* (Garden City, NY, Doubleday, 1969), p. 55; Bruce Robbins, *Secular Vocations: Intellectuals: Professionalism, Culture* (Londres y Nueva York, Verso, 1993). Véanse también Bruce Robbins (comp.), *Intellectuals: Aesthetics, Politics, Academics* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990); Edward W. Said, *Representations of the Intellectual* (Nueva York, Pantheon Books, 1994).

84. Paul Avrich, *The Russian Anarchists* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1967), p. 22.

85. Bakunin está citado en *ibid.*, p. 94.

86. Christopher Frayling, *Things to Come* (Londres, British Film Institute, 1995), p. 14. Como lo señala Frayling en su monografía, Wells intentó sin éxito convencer a Stalin de que su visión tecnocrática del futuro debía ser imitada por el régimen soviético.

87. Alvin Gouldner, *Against Fragmentation: The Origins of Marxism and the Sociology of Intellectuals* (Oxford, Oxford University Press, 1985), p. 158.

88. Carl Davidson, *The New Radicals in the University and Other SDS Writings on Student Syndicalism* (Chicago, Charles H. Kerr, 1990), p. 47. El texto fue escrito en 1966-67, y reeditado como parte de la Serie «Sixties» de Charles H. Kerr. Davidson fue vicepresidente y secretario de interorganización de la SDS a mediados de la década de 1960. Véase también el influyente, aunque de dudoso título: *The Student as Nigger* (Nueva York, Pocket Books, 1969), escrito por el ex profesor del LA State College Jerry Farber. También es instructivo comparar el manifiesto de Davidson con un opúsculo publicado en 1966 por la Internacional Situacionista. Los situacionistas estaban interesados por los acontecimientos de Berkeley y expresaron su creencia de que los estudiantes, «al rebelarse contra sus estudios ... han cuestionado automáticamente a esa sociedad. Desde el comienzo consideraron su rebelión contra la jerarquía universitaria como una rebelión contra la totalidad del sistema jerárquico, la dictadura de la economía del Estado». Véase Internationale Situationniste and Students of Strasbourg, *On the Poverty of Student Life: Considered in its Economic, Political, Psychological, Sexual, and Particularly Intellectual Aspects, and a Modest Proposal for its Remedy* (Londres, Dark Star and Rebel Press, 1985; reimpresión del opúsculo de 1966). Para la contrapartida anglo Norteamericana de la posición situacionista, véase Alexander Cockburn y Robin Blackburn (comps.), *Student Power: Problems, Diagnosis, Action* (Baltimore, MD, Penguin Books, 1969).

89. Este pasaje del ensayo de Chomsky, «The responsibility of intellectuals», está citado en Milan Rai, *Chomsky's Politics* (Londres, Verso, 1995), p. 150.

90. Véase Paul Mattick (h.), crítica de *Manufacturing Consent*, *Cineaste* (vol. XX, n° 1, 1993). Achbar y Wintonick replican en *Cineaste* (vol. XX, n° 3, 1994).

91. Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, trad. Peter Collier (Stanford, CA, Stanford University Press, 1988), p. 279. Resulta gracioso que David Lodge, un novelista conocido por sus irónicas púas en novelas satíricas como *Changing Places* y *Small World*, haya hecho la reseña de la traducción inglesa de *Homo Academicus*. Véase «L'uni left in a state», *Guardian* (9 de diciembre de 1988), p. 15.

92. Anthony Giddens, *Politics, Sociology and Social Theory: Encounters with Classical and Contemporary Social Thought* (Stanford, CA, Stanford University Press, 1995), p. 49. Giddens

atribuye parcialmente el apoyo de Weber a un reino universitario libre de valoraciones, al hecho de que «fue testigo del retraso en las carreras de algunos de sus amigos, en especial Michels y Simmel, como resultado de consideraciones estrictamente no intelectuales, en el caso de Michels porque era socialdemócrata, y en el de Simmel porque era judío». En un estudio sobre la teoría de Weber con respecto a los intelectuales, Ahmad Sadri afirma de modo bastante simplista que el «antiintelectualismo» de Bakunin entraña una «teoría conspirativa contra los intelectuales». Resulta apropiado tener en cuenta que el punto de vista de Chomsky sobre la elaboración del consentimiento también ha recibido en ocasiones el rótulo de teoría conspirativa. Véase Sadri, *Max Weber's Theory of Intellectuals* (Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1992), p. 138.

93. Bourdieu, *Homo Academicus*, p. 176.

94. Noam Chomsky, *Radical Priorities*, editada con una introducción de C. P. Otero (Montreal, Black Rose Books, 1981), p. 25.

95. Bourdieu, *Homo Academicus*, p. 31.

96. La transcripción completa del intercambio Chomsky-Foucault ha sido incluida en la obra de Fons Elders (comp.), *Reflexive Water: The Basic Concerns of Mankind* (Londres y Ontario, Souvenir Press, 1974), pp. 135-197. En opinión de Jim Merod, «cuando Foucault sugiere, como lo hace en su debate con Chomsky, que la justicia es un concepto de la clase gobernante, alimenta la complacencia del humanista convencional». Sin embargo, y ello es extraño, Merod basa su crítica en principios neomarxistas, pasando por alto en forma conveniente el hecho de que Chomsky nunca fue marxista. Véase Merod, *The Political Responsibility of the Critic* (Ithaca, NY y Londres, Cornell University Press, 1987), p. 176.

97. En su biografía de Foucault, James Miller escribe que si bien Chomsky «había leído *The Order of Things* y conocía la obra de Foucault sobre la lingüística del siglo XVIII», le asombraba que el francés «invocara a Mao Tse-tung y negara la necesidad incluso de los más rudimentarios principios de justicia. Tal vez había malinterpretado». Miller observa también que «el despreocupado salvajismo de las opiniones políticas de Foucault en aquella época no sólo dejaba perplejos a los humanistas radicales como Chomsky; también quedaban atónitos algunos de los jóvenes aliados maoístas del filósofo, que por entonces se hallaban en medio del debate sobre el alcance y el significado de la "justicia popular"». Véase Miller, *The Passion of Michel Foucault* (Nueva York y Londres, Simon & Schuster, 1993), pp. 202-203.

98. La observación de Foucault se incluye en una entrevista conducida por Bernard-Henri Lévy. Véase Lévy, *Adventures on the Freedom Road: The French Intellectuals in the 20th Century* (Londres, Harvill Press, 1995), p. 372.

99. Para un breve panorama de los primeros tiempos de Paper Tiger, véase Dee Dee Halleck, «Paper Tiger television: Smashing the myths of the information industry every week on public access cable», en Douglas Kahn y Diane Neumaier (comps.), *Cultures in Contention* (Seattle, Real Comet Press, 1985), pp. 36-41.

100. Alvin Gouldner, *The Dialectic of Ideology and Technology* (Nueva York, The Seabury Press, 1976), p. 185.

101. Mark Dery, *Culture Jamming* (Westfield, NJ, Open Magazine Pamphlet Series, 1993), p. 6.

102. Véase Paulo Freire, *Education for Critical Consciousness* (Nueva York, Continuum, 1987), p. 19. Desde una perspectiva cultural distinta, la propuesta de Alexander Trocchi a favor de una «universidad espontánea» —una «insurrección invisible de un millón de mentes»— buscó extender la educación más allá de los límites del aula. Véase Andrew Murray Scott (comp.), *Invisible Insurrection of a Million Minds: A Trocchi Reader* (Edimburgo, Polygon, 1991).

103. Alexander Cockburn, «Sex, guys and high bohemia», *Interview* (septiembre de 1989), p. 150.

104. Véase Louis Marcorelles, *Living Cinema*, trad. Isabel Quigley (Londres, George Allen & Unwin, 1973).

105. Véase Deborah Epstein Nord, «The social explorer as anthropologist: Victorian travelers among the urban poor», incluido en la obra de William Sharpe y Leonard Wallock (comps.), *Visions of the Modern City* (Nueva York, Proceedings of the Heyman Center for the Humanities, 1982), pp. 118-130.

106. Para información sobre las instalaciones de vídeo de Garrin, así como sus propias cintas que documentan los sucesos de Tompkins Square, véase Anna Indych, «Paul Garrin», *Poliester* (nº 13, otoño de 1995), pp. 34-37. Para una apreciación erudita de los acontecimientos en Tompkins Square Park, véase Janet L. Abu-Lughod, *From Urban Village to East Village: The Battle for New York's Lower East Side* (Oxford y Cambridge, MA, Basil Blackwell, 1994).

107. Murray Bookchin establece una diferencia (que algunos pueden considerar demasiado fácil) entre una corriente actual a la que califica de «anarquismo del estilo de vida» —caracterizado por «el privatismo, las manías, la introversión y el nihilismo posmodernista»— y la tradición del anarquismo revolucionario que se extiende desde el siglo XIX hasta la Guerra Civil española. Véase Bookchin, *Social Anarchism or Lifestyle Anarchism? An Unbridgeable Chasm* (San Francisco y Edimburgo, AK Press, 1995).

108. Colin Ward, *Housing: An Anarchist Approach* (Londres, Freedom Press, 1983), p. 31.

109. Véase Manuel Castells, *The City and the Grassroots* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1983).

110. Véase Bob McGlynn, «From Tompkins Square to Gdansk», *Black Eye* (nº 6, 1988), pp. 14-15.

111. Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (Londres y Nueva York, Verso, 1989), p. 235. Para un análisis de las raíces económicas de la posmodernidad íntimamente ligado con la crisis de viviendas y la política del espacio, véase David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford, Basil Blackwell, 1989).

112. Douglas Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern* (Londres y Nueva York, Routledge, 1995), p. 335.

113. Véase *The Shadow* (Número 2, abril de 1989).

114. Véase Hans Magnus Enzensberger, «Constituents of a theory of media», en *Critical Essays* (Nueva York, Continuum, 1982), pp. 46-76.

115. Véase la introducción de Englander a Adilkno, *Cracking the Movement: Squatting Beyond the Media*, trad. Laura Martz (Brooklyn, NY, Autonomedia, 1990), p. 9.

116. Reclus está citado en Kristin Ross, *The Emergence of Social Space* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988), p. 91.

117. Freddy Buache, *The Cinema of Luis Buñuel*, trad. Peter Graham (Nueva York, A. S. Barnes, 1973), pp. 30-37.

118. Bunn Nagara, «Libertarian or liberal», *Libertarian Education* (nº 30, 1987), pp. 3-5.

119. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau*, p. 215.

120. Henry A. Giroux, *Schooling and the Struggle for Public Life: Critical Pedagogy in the Modern Age* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988), p. 89.

121. Valerie Walkerdine, *Schoolgirl Fictions* (Londres y Nueva York, Verso, 1990), p. 19.

122. James Donald, *Sentimental Education* (Londres y Nueva York, Verso, 1992), p. 179.

123. Véase, por ejemplo, Wendy Ayotte, «Self-determination for children», *Anarchy: A Journal of Desire Armed* (nº 27, invierno de 1990-91), pp. 18-21.

124. Véase Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, *Reproduction in Education, Society, and Culture*, trad. Richard Nice (Sage, Londres y Beverly Hills, 1977).

125. Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e) Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys* (Baltimore, MD y Londres, Johns Hopkins University Press, 1985), p. 179. Los colaboradores de una reciente antología de Jane Gallop están aun más comprometidos que Ulmer

con la creencia de que la pedagogía es esencialmente una forma de representación. Véase Jane Gallop (comp.), *Pedagogy: The Question of Performance* (Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1995).

126. Ulmer, *Applied Grammatology*, p. 184.

127. Miller, *The Well-Tempered Self*, pp. 87-88. Miller critica al libro subsiguiente de Ulmer, *Teletheory*. Véase también Niall Lucy, «Gilligans wake: Fragments» (sobre *Teletheory* y la «telegramatología»), *Semiotica* (vol. 97, n° 1/2, 1993), pp. 147-62.

128. Para un panorama del lettrismo, un movimiento de vanguardia considerado el precursor de muchas de las tendencias estéticas dentro de la subsiguiente Internacional Situacionista, véase David Trend, «Letters and characters», *Afterimage* (vol. 13, n° 6, enero de 1986), pp. 6-8. En la época de su estreno, Eric Rohmer escribió una mordaz crítica de *Traité de bave et d'éternité*. Véase Eric Rohmer, *The Taste for Beauty*, trad. Eric Volk (Cambridge, Cambridge University Press, 1989), pp. 53-58.

129. Entrevista inédita del autor con Tuli Kupferberg (Nueva York, noviembre de 1995). Para un ejemplo de las antologías que presentan contribuciones infantiles, véase, por ejemplo, *Swing* (n° 4, otoño de 1961). Durante las décadas de 1960 y 1970, cientos de periódicos «underground» provenientes de escuelas secundarias norteamericanas demostraron en forma intrigante la creatividad de los estudiantes que participaban en su propia autoeducación. Véase, por ejemplo, John Birmingham (comp.), *Our Time is Now: Notes from the High School Underground* (Nueva York, Washington, y Londres, Praeger Publishers, 1970).

130. Stephen Humphries, *Hooligans or Rebels? An Oral History of Working-Class Childhood and Youth 1889-1939* (Oxford, Basil Blackwell, 1981).

131. Gilles Deleuze, *Negotiations 1972-1990*, trad. Martin Joughin (Nueva York, Columbia University Press, 1990), p. 175.

5

La elusiva estética anarquista

El arte es el último refugio de los sinvergüenzas.

Tuli Kupferberg

Todas las grandes figuras anarquistas –Proudhon, Bakunin, Kropotkin y Goldman– combinaron sus esfuerzos con los de figuras influyentes del arte. Y a menudo los miembros de las vanguardias estéticas de los siglos XIX y XX se alinearon con los anarquistas. Esta alianza, según Donald Drew Egbert, puede atribuirse a «la naturaleza altamente individualista, antioficial y revolucionaria, desde el punto de vista artístico, de buena parte del arte vanguardista desde fines del siglo XVIII».¹ Pero si bien con frecuencia han existido vinculaciones entre los radicales de la estética y la izquierda libertaria, es improbable que alguna vez se formulen condiciones necesarias y suficientes para la producción del «arte anarquista». Es preciso desechar una estética anarquista monolítica, atento su carácter elusivo y dudosamente esencialista: a diferencia de la estética marxista, la concepción anarquista del arte no es «normativa», sino que «se la presenta con la forma de un *proyecto* que deja la puerta totalmente abierta para el futuro».²

La afirmación de Peter Bürger en cuanto a que tradicionalmente el «vanguardismo» busca derribar las fronteras que separan el arte y la vida, al tiempo que desafía la posición autónoma de la «institución del arte» abrazada de manera tradicional por los modernistas (apreciada, entre otros, por Theodor Adorno³), es muy aplicable a casi todas las confluencias de arte y anarquismo.

Existe, sin embargo, más que una semejanza superficial entre la noción de un partido de «vanguardia» política y el concepto de un vanguardismo estético. Adorno, tal vez de manera ingenua, suponía que una estricta separación de arte

y vida podía impedir la fusión de arte y política. Creía que «el arte sin autonomía perdería su fuerza negativa, crítica, y se convertiría en un mero instrumento para el activismo político o para la decoración afirmativa del statu quo».⁴ Con todo, la concepción de Adorno respecto de un arte crítico desinteresado no es tan típicamente anarquista como la elocuente defensa, que realiza Percy Bysshe Shelley, de una imaginación anarquista, una transmutación radical de la visión redentora del arte apoyada por el movimiento romántico. *A Defence of Poetry* [Defensa de la Poesía], que M. H. Abrams califica como «nuestra más grande declaración general acerca del papel indispensable del arte y la imaginación para el cumplimiento de los valores más altos de la vida, la civilización y el Estado moderno, político y económico»,⁵ no sintoniza por cierto con los objetivos más modestos del radicalismo estético contemporáneo. Y hasta un comentarista ligado por una profunda simpatía al anarquismo romántico de Shelley, admite que este era esencialmente un radical aristocrático con una comprensión imperfecta de los individuos pobres y oprimidos a los cuales rinde homenaje en su obra.⁶ La estética idealista de Shelley, nutrida por la preocupación de «abogar por los recursos de la inmanencia creativa»⁷ (cuya síntesis más famosa es su afirmación de que «los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo»), puede parecernos situada a una distancia de años luz con respecto a la denuncia del arte como «un enemigo del pueblo»⁸ que formulan algunos anarquistas contemporáneos. (De todos modos, el manifiesto de la celebración de la poesía como un «auténtico acto de insubordinación total»,⁹ enunciado por un grupo anarcosurrealista contemporáneo, suena asombrosamente shelleyano). Pero la exaltación romántica del poeta es tan sólo la precursora idealista del reciente desdén desilusionado del vanguardismo hacia la institución del arte: versiones antitéticas del deseo de negar «la racionalidad medios-fines de la vida diaria burguesa».¹⁰

Los neoístas contemporáneos, cuyo vanguardismo postsituacionista muestra un extremado desprecio hacia la creatividad apreciada por los románticos, han roto evidentemente sus vínculos con el idealismo shelleyano: sus panegíricos al plagio atacan a una «cultura que encuentra su justificación ideológica en lo “único”».¹¹ Las actividades antiarte de este pequeño grupo vanguardista (que traen a la memoria la obra de figuras anteriores, tales como el dadaísta Hugo Ball) podrían considerarse una respuesta excéntrica a la crítica de Raymond Williams en cuanto a la necesidad que siente Shelley de aislar al arte como una «realidad superior».¹² Sin embargo, incluso el intento neoísta de pronunciar una sentencia definitiva de muerte contra «el arte autónomo», con su suposición de que los artistas-activistas asumirán la responsabilidad de deslegitimar el arte y facilitarán una convergencia del arte y la vida, en el mejor de los casos es una simple inversión de la «ideología romántica». El extraño fenómeno de los artistas que desean su propia obsolescencia no es, realmente, una tendencia universal dentro del

vanguardismo. El más antiguo paradigma shelleyano se ha reafirmado con frecuencia en la práctica vanguardista contemporánea; entre otros ejemplos pueden citarse las referencias a «Prometeo desencadenado» en *Guns of the Trees* (1961),¹³ de Jonas Mekas, y el lugar de honor que se otorga a Shelley como uno de los precursores de Julian Beck en *Signals Through the Flames: The Story of the Living Theater* (1983), de Sheldon Rochlin.

Los intentos tempranos de formular una praxis artística anarquista estuvieron muy lejos de las travesuras de los dadaístas y los neoístas. La ideología estética anarquista de Proudhon ofrece un ejemplo adecuado: su antiautoritarismo no impidió que formulara una estética rigidamente prescriptiva. Su *Du Principe de l'art et de sa destination sociale* [Sobre el principio del arte y de su destino social] (1865) sostiene que una estética realista representa la cima de la realización artística: en otras palabras, «la facultad artística percibe la belleza preexistente, en lugar de crearla».¹⁴ Proudhon pensaba que la obra de Courbet era una unión ejemplar de la facultad artística con las aspiraciones políticas radicales. El propio Courbet dio la bienvenida a este juicio: Meyer Schapiro llega a la conclusión de que «el sentimiento de superioridad de Courbet como artista estaba justificado en su caso por su relación autóctona con las masas».¹⁵ Definir el realismo es algo notoriamente difícil, pero para Courbet entrañaba un desdén cercano al positivismo con respecto a los modelos artísticos previos, clásicos y románticos (que dificultaron supuestamente una reproducción fiel de los matices que ofrece la naturaleza), y una fidelidad a las tradiciones campesinas, artesanales: una agenda estética que corresponde a los objetivos políticos del anarquismo proudhoniano. Como lo enfatiza James Henry Rubin, el entusiasmo de Proudhon con el realismo de Courbet estaba íntimamente ligado a una creencia en el progreso histórico. El rechazo del artificio estético se fusionaba con el «papel concomitante del arte radical en el flujo inevitable del desarrollo social».¹⁶ Proudhon consideraba al «arte ... la búsqueda de lo bello y del perfeccionamiento de la verdad» esencial para «la evolución final del obrero, la fase destinada a llevar al Círculo de la Naturaleza a un final glorioso».¹⁷ A diferencia de Kant, no apreciaba el arte por su «falta de sentido con sentido»: la forma estaba siempre supe-
ditada a la «cuestión del contenido».¹⁸

Nada podía estar más lejos de la exaltación del realismo mostrada por Proudhon/Courbet que la poca atención a «lo real» por parte de la estética simbolista. Sin embargo, hacia fines del siglo XIX muchos simbolistas, cuya afición hermética a la doctrina de *l'art pour l'art* era diametralmente opuesta al matrimonio de realismo y radicalismo preconizado por Proudhon/Courbet, «sintieron simpatía por el crecimiento del anarquismo, o de hecho se involucraron en él».¹⁹ El poeta simbolista Pierre Quillard, por ejemplo, salvó la separación de ensoñación privada y cambio social radical al insistir en que «quien comunica a sus hermanos en el sufrimiento el esplendor secreto de sus sueños, actúa en la sociedad circundante a la

manera de un solvente, y convierte a todos aquellos que lo comprenden, muchas veces sin que se den cuenta de ello, en proscriptos y rebeldes».²⁰

Los debates abstractos acerca del romanticismo, el realismo, el simbolismo y el surrealismo no son temas obvios de discusión en el cine. Pero en películas que se ocupan de las travesuras de los llamados «bohémios» hay rastros, al menos superficiales, de este deseo de mezclar la provocación estética con la rebelión política, que se extiende desde la participación de Rimbaud en la Comuna de París hasta la alianza de los surrealistas con los anarquistas de *Le Libertaire* en la década de 1950. El término «bohémio» se ha transformado en un clisé rancio, amado por los escritoruelos que anhelan una forma rápida de encasillar cualquier cosa que se considere con veleidades artísticas y un poco marginal. Sin embargo, la bohemia —«un país sin fronteras»²¹— ha sido asociada a menudo con el anarquismo. En 1895, por ejemplo, Hugh Strutfield protestaba contra la «literatura decadente», a la que consideraba «anarquismo cultural»: su conclusión fue que «el desenfrenado libertinaje de nuestro decadente literario tiene su contraparte en la violencia del anarquista político ... uno trabaja con la pluma, el otro con la bomba, y la pluma es el arma más peligrosa de las dos».²² Películas reconocidamente menores como *La Vie de Bohème* (1993), de Aki Kaurismaki, y *Total Eclipse* (1995), de Agnieszka Holland, reciclan estereotipos populares tanto del artista excéntrico como del anarquista trastornado.

La película de Kaurismaki nunca menciona al anarquismo, pero su afectuosa parodia del ambiente bohémio puede ayudarnos a entender los conflictos, dentro del anarquismo, entre radicales estéticos y anarcosindicalistas de clase obrera como Sam Dolgoff, quien se burló de «los artistas y poetas novatos que objetan la organización y sólo quieren jugar con su ombligo».²³ Esta adaptación de la novela *Escenas de la vida de bohemia*, publicada por Henri Murger en 1851, con sus arteras caricaturas de poetas y artistas sin talento, aunque simpáticos, es un sonsonete absurdo acerca de los temas antitrabajo: en lugar de celebrar la rebelión de los obreros industriales contrariados, Kaurismaki se burla de la autoimpuesta indolencia por parte de individuos a los cuales hacen mofa Dolgoff y sus camaradas, cuando los califican de «anarquistas de salón».

La sorprendentemente fiel adaptación de la novela de Murger que realiza Kaurismaki parece destinada a alentar la preplejidad en la audiencia. ¿La película es un tributo a la inventiva bohemia o una maliciosa crítica a una variedad heterogénea de artistas-basura? La comprometida síntesis de burla inexpresiva y sentimiento evidentemente sincero de la película nos convence de que la irónica sensibilidad de Kaurismaki a menudo está en pugna con cierta debilidad por la misma sentimentalización lacrimosa de la pobreza que impregna a *La Bohème*, la ópera de Puccini basada libremente en Murger.

La Vie de Bohème, a pesar de algunos esfuerzos bastante superficiales para actualizar a Murger, es en esencia una serie de estampas cómicas inspiradas por

la aspiración vanguardista, ahora más bien anticuada, de unir arte y vida. Los personajes de Murger han sido apenas modificados. El pintor albanés Rodolfo (una variante de Rodolphe, el inolvidable poeta francés de la novela, quien en la interpretación del actor finlandés Matti Pellonpaa parece un *basset* particularmente melancólico), el irascible poeta Marcel (Andre Wilms) y el compositor Schaunard, de estilo John Cage, demuestran ser bastante ingeniosos en sus intentos de gorronear comida y escapar a la ira del casero. Pero se muestran deplorablemente ineptos cuando están frente a los lienzos en blanco, las tablillas para escribir y el papel pentagramado. Kaurismaki toma libremente las idiosincrasias que Murger asignó a sus personajes, pero sube la apuesta cómica inicial transformando las suaves críticas a la pretensión artística que formula el autor del siglo XIX en una auténtica jugada descabellada. Una obra en cinco actos que suena a ampulosa y a la cual Murger titula *El vengador*, en la película se transforma en la mega obra maestra de Marcel, con 21 actos. Murger alude a algunas pinturas vagamente absurdas. Kaurismaki, a la inversa, se entusiasma con la oportunidad de mostrar las monstruosidades neoexpresionistas de Rodolfo, divertidamente horribles. La sensibilidad apolítica de Kaurismaki le impide establecer analogías entre las flaquezas de sus protagonistas y la nostalgia actual por la bohemia, y la mercantilización de esta. Pero podría argumentarse que la reciente proliferación de cafeterías en ciertos enclaves *yuppies* es una versión posmoderna de la afición a la cafeína que Murger describe en su novela. (Uno de los personajes más pillos de *La Vie de Bohème* nos recuerda que «Balzac bebía setenta tazas de café por día»).

¿Cuál es, pues, la pertinencia del suave codazo de Kaurismaki ante las flaquezas de los bohemios actuales, en lo que toca a las aspiraciones estéticas de los anarquistas? Las razones para incluir a *La Vie de Bohème* en este contexto se hacen claras si examinamos los debates relativos al significado socioeconómico de la bohemia que han preocupado a los estudiosos en las décadas recientes. El crítico marxista de arte T. J. Clark estableció una controvertida distinción entre las facciones radical y conformista dentro de la bohemia: la subcultura que se detalla en la novela de Murger se desechó por considerársela una forma de bohemia degradada, privatizada, mientras que se calificó como bohemios auténticos a los artistas y poetas radicales que se alinearon con la revolución de 1848.²⁴ Para Jerrold Seigel, tales categorías eran demasiado simplistas: su influyente libro sobre la bohemia caracteriza a la visión de Murger como la «representación tanto de un corredor que conduce hasta la sociedad burguesa, como de una forma permanente de separación respecto de aquella». Desde nuestra perspectiva, empero, no sería muy beneficioso comprometernos plenamente en alguna de esas polémicas. Los muchos anarquistas que han manifestado su fe tanto en el arte como en la política radicales podrían considerarse herederos del manto de «auténtica» bohemia que apreciaba Clark, pero es igualmente difícil negar que

todas las formas de la bohemia se han convertido, como sostiene Seigel, en «parte de la historia del desarrollo de una conciencia y experiencia burguesas». ²⁵ De todos modos, a menudo ha existido una relación íntima entre las actividades frecuentemente herméticas de la bohemia –el «sobrenombre para los artistas, poetas y libertinos que viven en la periferia de la sociedad recién industrializada» ²⁶– y el ethos comunitario del anarquismo.

Lamentablemente, *Total Eclipse*, la ficción superficial que realiza Holland con las proezas poéticas y el romance condenado de Arthur Rimbaud y Paul Verlaine, no ayuda mucho a iluminar las ramificaciones políticas de la rebelión poética. El malicioso guión de Christopher Hampton hace varias referencias rápidas al apoyo que prestó Rimbaud a la Comuna de París, pero la película está decidida ante todo a retratar a los discutidos poetas como los equivalentes, en el siglo XIX, de las estrellas de rock. El enfoque narcisista de Holland y Hampton encuentra quizá su mejor síntesis en un discurso de Verlaine en el cual reprende a Rimbaud por haberlo seguido a Londres. La decisión de Rimbaud en cuanto a acompañar a su mentor de más edad se califica como otra etapa en una «odisea privada», que permitirá al joven poeta «arañar las más altas cumbres del Parnaso». Sin embargo, los datos biográficos revelan que las actividades poéticas de Rimbaud nunca fueron puramente el producto de ensoñaciones privadas. Es verdad, como lo señala Wallace Fowlie, que Rimbaud no quería *ser* un obrero: tan sólo deseaba ayudar a «los obreros que morían en la batalla de París». ²⁷ Pero el espíritu de sus poemas inspirados por los días de la Comuna (en particular *Les Mains de Jeanne-Marie*, un homenaje a las mujeres de la clase obrera de París que tomaron parte en las luchas callejeras), está muy alejado por cierto de las repugnantes descripciones de la poética contemplación de ombligo que se presentan en *Eclipse total*. La separación de los bohemios radicales con respecto a la clase cuyos intereses pretenden servir sigue asediando al arte de vanguardia. Un ejemplo particularmente ilustre es la obra de Nick Zedd, un cineasta proscrito, según se autoproclama, cuyo nihilismo a la moda tendió a empañar su adhesión a los objetivos antiautoritarios en películas como *Police State* (1987).

Bakunin, el hombre de acción prototípico, tuvo poco tiempo para dedicar a la interioridad y a las formulaciones estéticas rimbaudianas; no estaba en modo alguno enamorado de la *Kunstreligion* de su amigo Wagner. Ello no obstante, su *cri de coeur* materialista en *God and the State* [Dios y el Estado] –«la idea de Dios ... es la negación más decisiva de la libertad humana, y termina necesariamente en la esclavitud de la humanidad, tanto en la teoría como en la práctica» ²⁸– bien podría haber servido como credo estético para Luis Buñuel. Si bien sería posible dedicar un estudio completo a los motivos antiautoritarios en la obra de Buñuel, algunas observaciones breves pueden ilustrar la forma en que dos de sus películas –*L'Âge d'or* y *Viridiana* (1961)– muestran una destilación

creativa de preocupaciones anarquistas tradicionales, tales como el anticlericalismo y el antiestatismo.²⁹

La relación de Buñuel con el anarquismo existente en la época fue sin duda ambigua. Si bien tenía amistad con muchas figuras literarias del anarquismo español (*Las Hurdes* [Tierra sin pan] fue financiada por Ramón Acín, uno de sus conocidos anarquistas),³⁰ él consideraba que «no era bastante bueno»³¹ para ser anarquista. Siempre se autoidentificó como surrealista, y durante la Guerra Civil española estuvo más cerca de los comunistas que de la CNT. Poca duda cabe, sin embargo, de que hubiera apreciado la reverencia de Bakunin por Satanás como «el eterno *revolté*, el primer librepensador y el libertador del mundo».³² La aptitud para la rebelión es de hecho el catalizador para todas las variedades de anarquismo, y los temas stirnerianos y kropotkinianos, así como los bakuninistas, son visibles en *L'Age d'or* (1930), su segunda –y última– colaboración con Salvador Dalí (quien luego proclamó su desaprobación por la tendencia anticlerical de la película).

Las primeras secuencias de esta «exaltación única del amor total»³³ parodian la fundación de la Roma imperial. Una veneración stirneriana por la «propiedad de sí mismo» coexiste con la animosidad hacia la autoridad tanto clerical como gubernamental, que tiñe por igual la obra de Stirner y la de Bakunin.³⁴ Más específicamente, una secuencia que detalla la perturbación de la ceremonia fundacional del régimen a manos de una pareja absorta por entero en sí misma y concupiscente, demuestra con mucha habilidad cómo el individualismo anarquista de Stirner, que se supone asocial, encaja lógicamente con el anarquismo colectivista y social de Bakunin. Los dignatarios reunidos –«soldados, sacerdotes, monjes, religiosas, policías y civiles con sombreros de seda»– se sobresaltan al ver cómo es interrumpido su acto por «un hombre y una mujer que ruedan en el fango, confundidos en un abrazo lascivo».³⁵ Este choque de las fuerzas del orden y la pasión incontenible es, en todo sentido, una transmutación surrealista de la diatriba de Stirner contra el cristianismo. *El Único y su propiedad* censura con severidad a un cristianismo

dirigido a librarnos de una vida determinada por la naturaleza, de los apetitos que nos hacen actuar ... y de ese modo ha querido decir que el hombre no debe permitir que sus apetitos lo determinen ... El cristiano no escucha la agonía de su naturaleza apasionada, sino que vive en «la humildad» ... Pero si alguna vez la carne se manifiesta, y su tono es «apasionado», «indecoroso», «no bien dispuesto», «malicioso» (como no puede ser de otro modo), cree que oye voces contra el diablo ... y con razón moviliza un gran celo en contra de ellas.³⁶

Como la pareja de *L'Age d'or* no reprime sus apetitos y se muestra descaradamente «indecorosa», la multitud se siente obligada a disipar su pasión separándolos y llevándose a rastras a la mujer. Poco después, la ecuación entre poder

del Estado y basura que plantea la película se hace gráfica con un uso machacón de sonido e imagen: el sonido del agua al tirar de la cadena de un inodoro y una toma de «lava» que la mayor parte de la gente percibe como excremento. Si Stirner está convencido de que la intolerancia teocrática del amor erótico, satirizada en *L'Age d'or*, nos priva de nuestra autonomía, Bakunin cree que la connivencia de Iglesia y Estado, evidente en esta secuencia, perpetúa «la esclavitud de la humanidad»³⁷ e impide la revolución social.

Buñuel consideró que *Viridiana* y *L'Age d'or* eran las películas que había «dirigido con el mayor sentimiento de libertad». *Viridiana*, empero, convierte la visión vanguardista y excremental de *L'Age d'or* en una acusación más concreta al estancamiento moral padecido por los españoles bajo el gobierno de Franco. Además, la película intercala motivos surrealistas con temas pertenecientes a la tradición de la literatura barroca española del siglo XVII. El estudio magistral de José Antonio Maravall sobre el barroco español señala el hecho de que la vida cultural de este período estaba dominada por dos topos interrelacionados: «la locura del mundo» y «el mundo puesto al revés». Maravall, sin embargo, es categórico cuando afirma que este pandemonio estético constituía una mera válvula de seguridad que en última instancia reforzaba el poder del Estado.³⁸ *Viridiana* se destaca por apropiarse de las preocupaciones barrocas familiares con fines insurreccionales; a diferencia de la obra de los escritores del siglo XVII que analiza Maravall, la película de Buñuel trata de negar, y no afirmar, el orden dominante.

Al igual que *Nazarín* (1958), una crítica anterior de Buñuel a la piedad cristiana, *Viridiana* presenta un retrato compasivo de una protagonista cuyo entusiasmo por cierta forma igualitaria de cristianismo resulta prueba de un excesivo orgullo. El personaje del título posterga sus votos para visitar a su lascivo tío, don Jaime. La primera parte de la película es uno de los más extensos ejercicios de blasfemia que practica Buñuel: el piadoso masoquismo de Viridiana (su equipaje incluye una cruz de madera, clavos y una corona de espinas) es minado por don Jaime, quien la viola mientras ella duerme. Su brutal introducción en las costumbres del mundo da lugar a un altruismo cómico, cuando organiza a los mendigos locales en una comuna basada en los principios cristianos. Los resultados previsiblemente desastrosos subrayan las diferencias entre la caridad condescendiente de Viridiana y la autoliberación que, según creía Kropotkin, habría de ser el resultado del comunismo anarquista. Kropotkin sostenía que «cuando los trabajadores se liberan de la esclavitud de salario ... no cabe duda ... de que serán satisfechas las necesidades de todos».³⁹ Pero el comunitarismo coercitivo de Viridiana es un mero producto de su narcisismo espiritualizado. El «cómico pero torpe ... entrecruzamiento» entre las «imágenes de trabajo manual» y la «afectada hipocresía de los mendigos de Viridiana en el momento del *angelus*»⁴⁰ reitera la opinión de Buñuel, en el sentido de que la devoción religiosa es incompatible con la autoliberación auténtica.

El famoso banquete de los mendigos, hacia el final de la película, podría interpretarse como una versión rabelaisiana de las sugerencias que formula Kropotkin, en *La conquista del pan*, para la expropiación campesina masiva de alimentos, tierra y viviendas. Esta secuencia, que culmina con una de las imágenes más famosas de Buñuel –una parodia escatológica de *La última cena*, de Da Vinci– celebra el último adiós de los mendigos a su régimen ascético. La deuda de Buñuel con la fascinación medieval por «lo grotesco» se funde con una creencia surrealista en la inextricabilidad del escalofrío estético y la revolución social. Benjamin observó que el surrealismo volvió a mostrar a Europa «un concepto radical de la libertad que había quedado adormecido al decaer la influencia de Bakunin: la liquidación, además, de un ideal de libertad esclerótico-liberal-moral-humanista».⁴¹ El plano más memorable de esta secuencia –una mendiga que toma una «instantánea» del grupo levantando su falda– cristaliza el ataque de Buñuel a los ideales moralistas de libertad. Este «gesto sumamente obsceno»⁴² es una blasfemia tanto contra la casta reverencia del cristianismo por la «visión sagrada», como contra el punto de vista racionalista de que es posible implementar la reforma mediante una política social ilustrada y jerárquica. Tanto los cristianos como la elite secular conservadora y liberal temen la rebeldía lumpen, y este plano literaliza –y celebra– dicha amenaza con erótico refinamiento. Buñuel ha tenido sus imitadores, pero la llamada «transgresión» de muchos cineastas posteriores es poco más que un vacuo autoengrandecimiento.

La Internacional Situacionista, profundamente endeudada con el anarquismo, el marxismo libertario y también el surrealismo⁴³ (a pesar de una ira contra los surrealistas que sólo puede calificarse de edípica), contribuyó a revivir el «concepto radical de libertad» del que fueron precursores Breton y Bakunin. Los situacionistas estaban acosados por una actitud ambivalente hacia el vanguardismo estético. La Internacional Situacionista atacó a los movimientos vanguardistas previos «por no haber logrado llevar adelante una crítica a la religión, de la cual la “izquierda” (arte y pensamiento de vanguardia) ... era la heredera».⁴⁴ Cuando, en 1962, Guy Debord (con los situacionistas franceses) decidió separarse de sus camaradas alemanes y escandinavos,⁴⁵ la explicación racional de la ruptura se basó en una nueva militancia (bajo la influencia de principios de los anarquistas y de los comunistas organizados en consejos), que cuestionaba cualquier intento de confinar al arte en una esfera autónoma.⁴⁶ Sin embargo, como lo señala Simon Ford, «el compromiso con el cine que mantuvieron Debord y René Viénet» deja en claro que «la “is” debordista nunca excluyó realmente la posibilidad de producir artefactos culturales».⁴⁷

Aun cuando los situacionistas sólo mostraron desprecio por lo que consideraban la política anquilosada de la Federación Anarquista Francesa, a menudo se refirieron en forma positiva a Bakunin y la CNT-FAI. Sin embargo la película más

famosa de Debord, *La Société du spectacle* (1973), una adaptación cinematográfica de su manifiesto homónimo, revela cómo se mostró su antiautoritarismo en pronunciamientos oraculares, que invistieron a esta versión resumida de su tratado con un tenor casi autoritario. En cierta medida, el potpurri de material filmado e intimidante voz en off puede atribuirse al hartazgo de Debord con respecto al cine mismo. Puesto que el espectáculo se describe como la «inversión concreta de la vida» –la falsa conciencia resultante cuando la mercancía «completa su colonización de la vida social»⁴⁸–, el cine no puede quedar exento de la crítica a la economía del espectáculo. Sin embargo Thomas Levin formula la advertencia de que «un colapso fácil del cine y el espectáculo» nos impide considerar «la posibilidad de un tipo alternativo de actividad cinematográfica incompatible con la economía del espectáculo, un cine no espectacular, antiespectacular».⁴⁹ En las secuencias más eficaces de *La Société du spectacle* la intransigencia estética de Debord coincide con su militancia política; un ejemplo adecuado es el homenaje más explícito que la película ofrece al anarquismo: la colisión de material proveniente de *El acorazado Potemkin* (1925), la vanguardista epopeya soviética de Eisenstein, con una extensa cita de Durruti, el libertario de izquierda enemigo del comunismo.

Debord y sus colegas se habían propuesto «crear situaciones» capaces de perturbar la «falsa totalidad» del espectáculo. Lamentablemente la cantinela didáctica de su narración en *La Société du spectacle* tiende a dar al film la calidad de una lección en un aula.⁵⁰ Mientras que con frecuencia la película mejor conocida de Debord se asemeja más al vanguardismo absorto en sí mismo que a una alternativa utópica, «antiespectacular», su *détournement* cinematográfico («la reutilización de elementos artísticos preexistentes en un conjunto nuevo», con fines paródicos o críticos⁵¹) resulta muy interesante cuando la apropiación de artefactos de la cultura pop subvierte inadvertidamente su supuesto argumento. Un clip tomado de *Johnny Guitar*, de Nicholas Ray, que representa un intercambio de bromas entre Joan Crawford y Sterling Hayden, debilita en forma ingeniosa la afirmación de Debord en cuanto a que «cuando el arte se hace independiente, representa a su mundo con colores deslumbrantes; un momento de la vida ha envejecido y no es posible rejuvenecerlo con colores deslumbrantes».⁵² Sin embargo, el entretejido de material fílmico que registra momentos seminales de espectáculo no adulterado –los Beatles saludando a sus fans, fotogramas de la última película inconclusa de Marilyn Monroe– con el análisis de Debord en el sentido de que las celebridades constituyen «una representación espectacular de un ser humano», ofrece notables semejanzas con el análisis acerca del atractivo del estrellato que realiza Richard Dyer. Pero la dilucidación hecha por Dyer del aparato fabricante de estrellas –una construcción generada por «la publicidad promotora, las películas y los comentarios/críticas»⁵³– reconoce los placeres efímeros, así como el desagrado materializado, que pueden derivarse de la con-

templación pasiva de las estrellas. Aun cuando no sea mucho más que una broma íntima, *La Dialectique peut-elle casser des briques?* (1973), de René Viénet y Gerard Cohen —una película *détournée* sobre artes marciales que limpió la banda original de sonido y reemplazó sus gruñidos y su diálogo idiota con panegíricos al comunismo basado en el sistema de consejos—, constituyó sin duda un ejemplo menos adusto de cine situacionista.

No obstante la visión negativa de la cultura popular que mostró Debord, la industria musical se complació en plagiar (palabra que no tiene necesariamente meras connotaciones peyorativas) muchas de sus ideas. El caso más famoso lo ofrece Malcolm McLaren, cuya síntesis de sentido común empresario y fragmentos mal digeridos de teoría situacionista tuvo un impacto indeleble en el estilo de rock punk de los Sex Pistols. La paradoja que entraña el intento de criticar el espectáculo con un aparato lisa y llanamente «espectacular» es casi demasiado obvia, pero varios comentaristas, en especial Greil Marcus, Neil Nehring y Jon Savage, son inusitadamente bondadosos con McLaren.⁵⁴ El estudio de Nehring está en especial sintonía con la relación entre el punk y el anarquismo clásico (muchos de cuyos representantes se muestran continuamente irritados frente a tales comparaciones): él está convencido de que McLaren y los Sex Pistols «manejaron la transformación de la fuerza negativa y profana en una fuerza positiva, auténticamente perturbadora». Nehring se muestra elocuente en sus afirmaciones de que los Sex Pistols crearon una «bohemia de clase obrera», pero resulta desconcertante su negativa a considerar cómo esta bohemia renovada ha sido recuperada por miembros de los medios de comunicación que nunca leyeron una palabra de Debord.

Los propios Sex Pistols parecieron infinitamente más conscientes del cinismo que coexistía con los aspectos más subversivos de su proyecto subcultural y que no podía separarse de ellos. Esta conciencia es obvia en la secuencia inicial de *The Great Rock'n'Roll Swindle* (1979), de Julien Temple.⁵⁵ Una lección sobre «cómo fabricar a su propio grupo» es interrumpida por una recreación de los disturbios de Gordon de 1780, anunciados como la versión siglo XVIII de la «anarquía en el Reino Unido». E. P. Thompson caracterizó los disturbios de Gordon, un desahogo de furor radical protestante contra los católicos ricos, como un acontecimiento que debe considerarse una «mezcla de turba manipulada y de multitud revolucionaria»: los ataques a bancos se acompañaban con «orgías indiscriminadas de embriaguez, provocación de incendios y carterismo».⁵⁶ Una tensión paralela entre potencial radical y burda manipulación también es evidente en la misma praxis estética de los Sex Pistols. De todos modos siguen siendo notables por su capacidad para evaluar de manera consciente las implicaciones conformistas de su propia obra.

La «Iglesia del SubGenius» del reverendo Ivan Stang,⁵⁷ muy alejada tanto del reino de la superior teoría debordiana como de la subcultura rock punk, trajo

una inyección de humor Monty Pythonesco (adjetivo que apunta más a las falsas aspiraciones del culto que a sus logros reales) a la subcultura anarquista. El icono del culto del SubGenius es «J. R. “Bob” Dobbs», un gurú representado por una pieza de arte publicitario arquetípico de la década de 1950: un hombre que está fumando en pipa, cuya expresión sonriente es supuestamente emblemática del ethos del éxito norteamericano. *Arise! The Sub-Genius Video* (1989), de Stang y Holland, con un espíritu afín al de la más lograda *Tribulation 99*, ofrece una visión a veces petulante e intermitentemente divertida de la paranoia norteamericana, mediante su despliegue de clips tomados de películas de ciencia ficción de bajo presupuesto, documentales educativos, y comerciales. Las alabanzas del vídeo a los misteriosos encantos de Bob Dobbs podrían interpretarse casi como una glosa disparatada del concepto «autoridad carismática» de Max Weber, pero a los ochenta minutos el vídeo tiene un exceso de duración de alrededor de cuarenta y cinco.

Sonic Outlaws (1995), de Craig Baldwin, menos frívolamente efímera que la cinta de SubGenius, aunque mucho menos solemne que las películas de Debord, registra antojadizas variedades del *détournement* norteamericano. Los bromistas perfilados en el documental de Baldwin unen una mezcla improvisadora de anarquismo al estilo *yippie* con una convicción postsituacionista de que «las chanzas creativas ... evocan una liberación de experiencias ... y desafían la autoridad de las apariencias».⁵⁸

Las travesuras de Negativland, un grupo de rock experimental que se metió en un atolladero legal cuando uno de sus collages acústicos provocó la ira de la industria de la grabación, proporciona el foco inicial del examen que realiza *Sonic Outlaws* con respecto a las «bromas creativas» del DIY. El disco origen de la controversia, «U2/Negativland», ofrecía una traviesa mezcla de sonidos: descartes del aparentemente genial disc jockey Casey Kasem maldiciendo al grupo irlandés de rock U2, recubiertos con sonos obtenidos por el ordenador del exitoso single de la banda «I Still Haven't Found What I'm Looking For». Esta versión doméstica del *détournement* situacionista no ganó el aprecio de Island Records, el sello discográfico de U2. Un juez federal, luego de censurar el single como ejemplo de «presentación engañosa y violación de los derechos de autor», produjo «una orden de restricción temporal ... exigiendo que la banda y su sello [SST Records] entregaran a los demandantes [Island Records y Warner/Chappell] las 6000 copias del single».⁵⁹

Mark Hosler, de Negativland, califica la obra de su grupo como un «resultado de crecer en un mundo saturado de medios de comunicación», y su crítica al cinismo empresario de la industria musical concuerda sin duda con la creencia de la vanguardia anarquista en que puede hacerse uso del «plagio» para «enriquecer el lenguaje humano» y promover «la transformación social progresista ... colectiva».⁶⁰ El entusiasmo de Hosler por lo que su compañero el bromista

auditivo John Oswald llama «plagiofonía» lo lleva también a una adhesión pragmática a la interpretación liberal de la doctrina del «uso justo», que por lo general sólo sanciona «la libre apropiación en ciertos casos de parodia o comentario».⁶¹ Podría parecer que la estética guerrillera de Negativland tiene poco en común con las inquietudes del anarquismo clásico, pero sus modestos desafíos al poder empresario son sin duda ejemplos de una acción directa concertada.

El homenaje de Baldwin a los entendidos en collages constituye en sí mismo un collage documental. La batalla de Negativland con U2 es sólo un eslabón en la cadena asociativa de *Sonic Outlaws*, y la frenética edición deja margen para hábiles transiciones a las actividades análogas del Billboard Liberation Front⁶² (artistas que se especializan en versiones *détournées* de la publicidad en carteles), la Barbie Liberation Organization (feministas que se complacen en sabotear la ideología «dotada de género» de los juguetes infantiles, mediante el intercambio de los mensajes grabados de las muñecas Barbie y GI Joe), y las versiones satíricamente embrolladas de grabaciones de The Beatles en la programación televisiva. A pesar de la deuda de esos grupos con un modo de pensar postsituacionista, también se los podría evaluar como ejemplares excéntricos de la pedagogía anarquista. Los grupos como Negativland pueden no haber logrado el sometimiento cabal del arte a la vida, pero sus críticas al espectáculo erradican al menos parcialmente la diferencia entre el juego estético y la educación no jerárquica y la autoeducación. La estética participatoria de los Billboard and Barbie Liberation Fronts sugiere la posibilidad de combinar el activismo creativo con la diseminación de una información alternativa. La película, sin embargo, no confronta una contradicción central: parece estar de acuerdo con el deseo de algunos de sus participantes de asumir identidades amalgamadas (por ejemplo, algunos postneóistas decidieron que todos ellos se llamarían o «Monty Cantsin» o «Karen Eliot») aun cuando se los salude implícitamente como héroes culturales. Con frecuencia el individualismo heroico se cuela de contrabando, a través de la puerta trasera, en los discursos antitéticos.

Las iniciativas estéticas descentralizadas de los grupos enfocados en las películas de Baldwin son típicas en cuanto al rechazo casi total, por parte de los anarquistas, del modelo wagneriano de la *Gesamtkunstwerk*: la mayor parte de los ejemplos del cine contemporáneo abjuran del ideal sinestético de la totalidad estética. Desde luego, en algunos aspectos el antiestatismo de una generación anterior de anarquistas estuvo impregnado por el deseo de crear lo que Josef Chytrý llamó un Estado estético: «una comunidad social y política que otorga primacía, aunque no exclusividad, a la dimensión estética de la conciencia y la actividad humanas».⁶³ En la República Bávara de 1918-19 cristalizó brevemente una encarnación anarquista de este ideal, cuando figuras literarias como Ernst Toller se unieron a activistas como Gustav Landauer.⁶⁴ Sin embargo, en una era en la cual la toma del poder por parte de los anarquistas no se ha presentado, por

decir lo mínimo, como una posibilidad tangible, los cineastas y los artistas del vídeo se han interesado mucho en las cuestiones concretas locales o de actualidad que carecen –o las ignoran en forma consciente– de las pretensiones románticas de una generación anterior de anarquistas, que consideraban el arte como algo trascendente y redentor.

The Liberal War (1972), de Nick Macdonald, una crítica del respaldo ideológico de la guerra de Vietnam, que es tanto una reflexión autobiográfica como un documental, constituye un ejemplo paradigmático del impulso anarquista postromántico. La película, realizada por un anarquista comprometido, en su propio apartamento, tiene una modestia ejemplar. Esta despojada combinación de documental y reflexión autobiográfica adhiere a los objetivos de la pedagogía anarquista con una estética elemental, que evita la edición torpe y la retórica sentimental que Macdonald aborrecía en los documentales «liberales» como el de Peter Davis, *Hearts and Minds*.⁶⁵

The Liberal War censura la ideología estatista liberal que proveyó de sustento ideológico al conflicto de Vietnam. La película, que evita la retórica convencional del documental, desplaza los llamados de mala fe de Kennedy-Johnson a la democracia, con un relato escrito desde la posición estratégica de un narrador anarcocomunista que vive en una sociedad posrevolucionaria. El debe explicar la guerra imperialista de la década de 1960 a sus camaradas incrédulos. Vietnam se transforma en una abominación inquietante, en parte de un pasado «muy anterior a la época en que el espíritu humanista del anarquismo envolvió al mundo y otorgó el poder sobre sí mismo a cada niño, cada mujer y cada hombre». La «guerra liberal» surge así como la negación del proyectado futuro anarcocomunista.

El cine reconocidamente «pobre» de Macdonald contrasta su propia fuerza pedagógica con la cultura oficial de la Universidad de Harvard, productora de «la mayoría de los arquitectos de la guerra», entre ellos hombres como Robert McNamara y McGeorge Bundy. Al interludio anti-Harvard de Macdonald sigue una toma en la cual rompe su propio diploma de Harvard, y reconoce así su familiaridad con la ideología del liberalismo. La estética del presupuesto ultrarreducido, con su énfasis en la crítica a los medios de comunicación, evoca filmes y vídeos más recientes, que Ella Shohat y Robert Stam rotulan «el jiu-jitsu de los medios»: una obra como *The Desert Bush* (1991), de Sherry Millner y Ernest Larsen, «que combina imágenes y artefactos pop para criticar la mediática guerra del Golfo Pérsico», constituye un ejemplo típico.

Así como es posible rastrear la trayectoria estética anarquista desde la creencia en profetas poetas (lo cual todavía es evidente en algunas películas comerciales y de arte) hasta las críticas menos narcisistas a los medios, ¿podemos localizar fases análogas dentro de la historia de la crítica cinematográfica anarquista? Si bien la crítica cinematográfica anarquista es aun más difícil de clasificar que el cine inspirado en el anarquismo, resulta posible trazar un esbozo (si no una «pe-

riodización» exacta) de las tendencias críticas antiautoritarias. Si comenzamos con el período posterior a la Segunda Guerra Mundial (antes de esa época hay muy pocos comentarios anarquistas sustanciales acerca del cine), pueden delinarse tres enfoques diferentes: una orientación crítica que mucho hace recordar –aunque en general no está alineada en forma consciente con ella– a la tesis sobre la cultura masiva de la Escuela de Frankfurt, la cual desecha a la mayoría de las películas de Hollywood como fango irredimible; una orientación «enzensbergeriana» más concreta, que en realidad anticipa la publicación de los ensayos de Enzensberger; y artículos y libros que reflejan la influencia del pensamiento posestructuralista y de la teoría posmoderna del género.

Se considera que Emma Goldman atacó al cine como «el opio de las masas»,⁶⁶ y su desprecio hacia él refleja su oscilación distintiva entre un individualismo nietzscheano, cuasi elitista, y una defensa más tradicionalmente anarquista de la democracia radical. Una incomodidad similar con la cultura popular (sin el acompañante bagaje nietzscheano) es evidente en muchos artículos dedicados al cine, publicados en pequeños periódicos anarquistas norteamericanos tales como *Why?*, *Resistance* y *Retort*, durante la década de 1940.

«A Night at the Movies», por ejemplo (publicado por *Resistance* en 1949 y escrito según parece por el activista antibélico Daniel DeWees),⁶⁷ lamentaba el hecho de que un paseo al cinematógrafo local durante los últimos años de la década de 1940 no pudiera consistir nunca en un mero entretenimiento escapista: hasta una simple salida para ver una comedia culminaba en un aluvión de paranoia acerca de la guerra fría:

Esa noche usted va al cine. No tiene mucho que hacer, y un cine es un lugar tan bueno como cualquier otro para matar un par de horas ...

Noticias del mundo... Y a usted sólo le interesan sus asuntos y está aquí para ver una comedia, pero aparecen aviones, discursos, misiles y bombas ... Su memoria regresa a otros cines y otras noches en que soldados japoneses en llamas eran arrojados a la pantalla y recibían aplausos ... un desfile militar, soldados, marineros, WACS y ondas, fusiles, aviones y tanques ... Seguramente nadie cree ya en esta mierda, pero los fríos rostros muertos que lo rodean sí creen. Ellos creen.

Mientras que el artículo de DeWees simplemente lamenta el hecho de que el entretenimiento popular no puede evitar que lo contamine la reacción política, otro colaborador de *Resistance*, Jackson Mac Low, toca una cuerda reconociblemente adorniana en su ensayo «The Human Condition: Hunger-Art and the Hungry Artists».⁶⁸ El artículo comienza con un bien merecido golpe a T. S. Eliot (resplandeciente en «la tapa de *Time* ... con el rostro en un paisaje “simbólico” rosa y oro, increíblemente vulgar»), pero su lamento subsiguiente en el sentido de que la mayor parte de las películas de Hollywood «permanecen en un nivel

bajísimo pocas veces alcanzado siquiera por los circos romanos», recuerda la convicción de Patrick Brantlinger cuando manifiesta que «desde la izquierda, “pan y circo” ha resultado una frase útil a fin de ayudar a explicar y condenar los procesos por los cuales el capitalismo se las ha arreglado para desviar al “proletariado” de su meta». ⁶⁹

Dwight Macdonald, cuyo viaje intelectual lo llevó desde el comunismo juvenil al trotskismo de la madurez y por último a su propia forma idiosincrásica de anarquismo, también estuvo de acuerdo en que el grueso de las películas de Hollywood debe relegarse a la pila de basura. Sin embargo, como algunos críticos culturales recientes han tendido a caricaturizar a Macdonald considerándolo un esnob pesimista, es importante examinar brevemente sus supuestos culturales más amplios, antes de enfocar su crítica cinematográfica. ⁷⁰

Los críticos posmodernos de Macdonald parecen olvidar que su postura superficial de «mandarín» fue, al menos inicialmente, una reacción a las áridas doctrinas del «realismo socialista» y la «ficción proletaria» promovidas por los comisarios culturales del Partido Comunista. El realismo socialista se presentó a sí mismo como populista, pero poca duda cabe de que la obra de novelistas ahora (merecidamente) olvidados, como Clara Weatherwax, no ofrece a la mayoría de la clase obrera más atractivos que las novelas de Proust y Kafka, defendidos por Macdonald y sus colegas en la *Partisan Review*. Es una lástima, empero, que el justificado desdén de Macdonald hacia el control burocrático de las artes no le permitiera ver que no todo el cine y la literatura ligados al Frente Popular (si no al propio Partido) podía descartarse por considerarlo mediocre: como lo señalan muchos estudiosos, *Citizen Kane* fue un producto de esta alianza izquierdista-liberal de amplia base, tanto como las ampulosas novelas proletarias. ⁷¹ Harvey Teres sostiene que el desencanto de la *Partisan Review* con el Partido Comunista fue producto tanto de la consternación que produjo la traición stalinista a la Revolución española, como de «desacuerdos con relación ... a los asuntos culturales». ⁷²

Con todo, llegar a la conclusión de que la hostilidad de Macdonald hacia el stalinismo no vale más que «el anticomunismo de la guerra fría» ⁷³ significa ignorar su perspectiva consistentemente anarquista. Es cierto que, durante la década de 1950, Macdonald prestó su apoyo al Congreso para la Libertad Cultural y, más confusamente aún, «eligió a Occidente» en un debate con Norman Mailer. ⁷⁴ Pero para 1960 Macdonald daba conferencias sobre anarquismo en las primeras reuniones de SDS, y luego se destacó por su apoyo a los radicales de Columbia durante la huelga de 1968. ⁷⁵

Sigue siendo un poco sorprendente que Macdonald no intentara alinear su anarquismo con su crítica de cine, intento que realizaron, aunque con poco éxito, los escritores de *Resistance* y *Why?* Esto puede haber sido sólo el resultado del ambiente periodístico que produjo la mayor parte de sus reseñas cinemato-

gráficas, o quizá cabría considerarlo el resultado más lamentable de su gusto por los títulos no dialécticos de alta y baja cultura. La invectiva de Macdonald no se limita a los ejemplos domésticos de supuesta cultura masiva o cultura media: también arremete contra películas de Visconti y Fellini, a las que considera hinchados elefantes blancos. Hay que acreditarle el generoso apoyo que prestó a producciones independientes como *Pull My Daisy* (1959), de Robert Frank, y *Shadows* (1961), de John Cassavetes.⁷⁶ En general, sin embargo, Macdonald ahorra su entusiasmo en cuanto a las obras modernistas de Antonioni y Resnais, equivalentes cinematográficos de los escritores máspreciados para sus colegas de *Partisan Review*; *Hiroshima Mon Amour* (1959) se considera bastante sofisticada como para compararla «con Joyce, con Picasso, con Berg y Bartok y Stravinsky».⁷⁷ El arte de Resnais es lo bastante rarificado para ganar el elogio de Macdonald, mientras que *The Cardinal*, de Otto Preminger, es exiliado a la misma Siberia estética que han encontrado las obras completas de Pearl Buck y las selecciones mensuales del Club del Libro del Mes. Como señala Umberto Eco, «para Macdonald “vanguardia” es sinónimo de arte “superior”, el único dominio valioso; cualquier tentativa de mediatizar sus resultados tiene que ser mala, por la muy simple razón de que ya no se puede hacer nada por el hombre medio, el ciudadano de la civilización industrial moderna que requiere esa mediatización».⁷⁸ Pero una respuesta contemporánea (reconocidamente extrema) a la visión de la cultura de masas propia de Macdonald –el libro de John Fiske, quien en forma excesivamente obsequiosa agradece a los «productores y distribuidores»⁷⁹ de la televisión comercial– parece invertir, antes que remediar, los términos del debate actual en torno de la viabilidad de la cultura popular.

Las reseñas de filmes publicadas en *Le Libertaire*, órgano de la Federación Anarquista Francesa, constituyen una excepción extravagante a esas tendencias críticas. Por ejemplo, en 1950 Georges Goldfayn atacó a los distribuidores franceses de *Los Olvidados* de Buñuel (1950), por haberla retitulado *Pitié pour eux*: «Lo que necesitan los olvidados no es piedad, sino revolución», se queja Goldfayn. Jean-Louis Bédouin criticó a Charles Chaplin por aceptar un galardón de la policía parisina; al comediante cuyo antiautoritarismo estaba marcado por una visión burlona de la policía en películas tempranas como *Easy Street*, se le llama la atención por su sorprendente media vuelta. *Le Libertaire*, fiel a sus raíces anticlericales, también puso por los suelos a *Diary of a Country Priest* (1951) de Bresson, en una reseña de Ado Kyrou titulada «El cine no necesita a Dios».⁸⁰

Varios de los artículos publicados en el periódico anarcopacifista británico *Peace News* a principios de la década de 1960 marcan una fase de transición dentro de la crítica cinematográfica anarquista: las reseñas y artículos escritos por Alan Lovell aún están aferrados a algunas de las preferencias culturales que impregnan la obra de Macdonald, si bien es inevitable que reflejen la creciente influencia de la *politique des auteurs*.

Las reflexiones que hizo Alan Lovell en 1962, sobre «la importancia de la crítica» están impregnadas por una preocupación social de estilo Kropotkin (aunque la principal preocupación de Lovell sea la amenaza de guerra nuclear, no la explotación capitalista) y una aversión a Hollywood: «el mundo ... poblado exclusivamente por hombres y mujeres bellos, que viven en barrios lujosos».⁸¹ La mayor parte del artículo está dedicada a una afligida consideración del realismo fallido⁸² que ofrece *A Kind of Loving*, de John Schlesinger. El «exhibicionismo» de la *mise-en-scène*, «la extravagante agitación» del montaje y los «clisés sociológicos» comunes, son atribuidos a la misma «monotonía y frustración» que paralizaron a Gran Bretaña durante la «lucha contra la bomba». La sincera urgencia moral está muy lejos del tono despreocupado de Macdonald, pero las objeciones de Lovell al realismo de nivel intelectual medio de Schlesinger tienen un espíritu cercano a la ira de Macdonald contra el «semiculto».⁸³ Por otro lado, un artículo escrito sólo unos meses más tarde sorprende a Lovell aceptando «el gran poder del cine norteamericano ... el área del mito».⁸⁴ Aun cuando en última instancia Lovell llega a la conclusión de que Hitchcock y John Ford son inferiores a Renoir y Ozu, queda margen para la posibilidad de una práctica crítica capaz de analizar sin condescendencias el cine de Hollywood.

Algunos de los ensayos de Paul Goodman sobre el cine entrarían en la categoría de versiones menos elegantes de los mismos argumentos en contra de la cultura masiva que constituyeron la especialidad de Macdonald. De hecho, Goodman se desplaza más allá de los pronunciamientos simplistas sobre el estado moribundo del cine y dirige su mirada a la crítica de los medios que realizan Chomsky y muchísimos escritores anarquistas menos conocidos. Un artículo de 1963, «Is Little TV Possible?»⁸⁵ reflexiona sobre el enorme gasto que supone incluso la «televisión educativa» (según se la conocía entonces). Un artículo posterior reclama la creación de salidas «descentralizadas». La «propuesta para compensar el lavado de cerebro»⁸⁶ de Goodman, nunca fue llevada a la práctica, pero numerosas organizaciones que se dedican al vídeo, entre los guerrilleros dispersos, mantienen vivas sus esperanzas de que «los medios pequeños» puedan contribuir a una auténtica «schola videotica».

La crítica anarquista contemporánea no puede catalogarse con facilidad. En un número de 1995 de la publicación *Free Society*, una reseña sobre *Safe* (1995) de Todd Haynes aparece situada entre una traducción de la declaración de Jacques Derrida en apoyo de Mumia Abu-Jamal y un informe sobre las actividades de los ocupantes ilegales de Nueva York.⁸⁷ Durante el mismo período, la revista anarcosituacionista *Extraphile* incluye varios artículos extensos sobre películas de Debord y René Viénet.⁸⁸ «Anarchist Perspective on Film», de Susan White, quien habla desde un punto de vista muy alejado del humanismo anarquista al viejo estilo sustentado por Macdonald y Goodman, considera la función de la crítica de cine anarquista «dentro de las instituciones académicas». White, ella

misma una académica anarquista (y feminista), no acepta «la desestimación de las formas populares» por parte de la Escuela de Frankfurt y promueve una aproximación crítica derivada de la estética receptiva que «supone que la gente no es atrapada por los mensajes derrotistas de» las películas reaccionarias pero puede «usarlos» para controlar su propia vida.⁸⁹

El prudente optimismo de White es una forma de mediar entre el énfasis del anarquismo en la autoactividad y las corrientes potencialmente libertarias dentro de la teoría académica. Pero para buena parte del público el anarquismo todavía se considera esotérico en el mejor de los casos, o peligroso o irrelevante en el peor: sigue siendo, para usar los términos de Greil Marcus, una «historia secreta».⁹⁰ Es tarea del crítico y del historiador destapar y descodificar esta historia escondida y hacerla accesible para un público más amplio. Hace poco un manifiesto sobre el «arte anarquista» proclamó que «si una obra de arte ha de ser verdaderamente anarquista, con sus medios correspondiendo a sus fines, tiene que ser anarquista en su trama, anarquista en sus imágenes, o anarquista en su forma».⁹¹ Mas, si algo ha demostrado este estudio, tengo la esperanza de que haya probado que es en extremo difícil decir en forma autoritaria de qué tramas, imágenes y formas anarquistas se trata o debiera tratarse: ellas están en un flujo constante y sujetas a revisión. Raras veces los críticos son adivinos, pero parece seguro decir que el futuro aportará nuevos cambios a la estética anarquista, siempre en evolución.

Notas

1. Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts/Western Europe: A Cultural History From the French Revolution to 1968* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1970), p. 45.

2. André Reszler, «Bakunin, Marx and the aesthetic heritage of socialism», *Yearbook of Comparative General Literature* (Bloomington, Indiana University Press, 1973).

3. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trad. Michael Shaw (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984).

4. Peter Uwe Hohendahl, *Prismatic Thought: Theodor W. Adorno* (Lincoln y Londres, University of Nebraska Press, 1995), p. 210.

5. M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (Nueva York y Londres, W. W. Norton, 1973), p. 350.

6. Michael Henry Scrivener, *Radical Shelley: The Philosophical Anarchism and Utopian Thought of Percy Bysshe Shelley* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1982).

7. Véase Richard Kearney, *The Wake of Imagination* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988), pp. 155-188.

8. Me refiero específicamente a la creencia de Stewart Home en cuanto a que «el culto al artista [que propicia la vanguardia] ... reproduce los valores de clase al privilegiar la forma antes que el contenido, el arte antes que la vida, la distancia antes que la participación». Véase Home, *Neoism, Plagiarism and Praxis* (Edimburgo y San Francisco, AK Press, 1995), p. 34. Home cita el libro del filósofo Roger Taylor *Art, Enemy of the People* (Hassocks, Harvester Press, 1978) como una teorización que ejemplifica su crítica a la institución del arte.

9. «As long as tourists replace seers» (manifiesto de los movimientos surrealistas de Australia, Argentina, Checoslovaquia, España, Francia, Brasil, Suecia y los Estados Unidos), en *What Are You Going to Do About It?* (nº 1, octubre de 1992), sin numeración de páginas. En 1963 un artículo situacionista sin firma, cuyo espíritu se halla estrechamente ligado al de este manifiesto, sostiene que «el momento de verdadera poesía ... invariablemente quiere reorientar al mundo entero y al futuro entero de acuerdo con sus propios fines ... todos aquellos que en todo el mundo, con o sin nosotros, se preparan para luchar por la gran revolución, son igualmente los emisarios de la nueva poesía». Véase Ken Knabb (comp.), *Situationist International Anthology* (Berkeley, CA, Bureau of Public Secrets, 1981), p. 116.

10. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, p. 49.

11. Véase Home, *Neoism, Plagiarism*, p. 49. Un manifiesto neoísta, «Discourse on the Suppression of Reality», proclama que «en la actualidad ya no somos tan estúpidos como para imaginar que lo que hacemos es nuevo, o incluso que tal afirmación no entraña una progresión, y por ende una cierta dosis de “originalidad”». Véase Stewart Home, *Neoist Manifestos* (Stirling, AK Press), p. 33. En la visión de la utopía tentativa que sustenta Hakim Bey, «la zona autónoma temporal», el arte «como mercancía será simplemente imposible; será en cambio una condición de vida». Véase Bey, *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone: Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (Brooklyn, NY, Autonomedia, 1991), p. 132.

12. Véase Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950* (Nueva York, Columbia University Press, 1981), pp. 59-60.

13. Véanse las observaciones de J. Hoberman acerca de *Guns and the Trees* en David E. James (comp.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1992), pp. 113-118.

14. Max Raphael, *Proudhon/Marx/Picasso: Three Studies in the Sociology of Art*, trad. Inge Marcuse; edición, introducción y bibliografía de John Tagg (Nueva Jersey, Humanities Press, 1980), p. 25.

15. Meyer Schapiro, *Modern Art, 19th and 20th Centuries: Selected Papers* (Nueva York, George Braziller, 1978), p. 52.

16. James Henry Rubin, *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1980), p. 98.

17. Proudhon, citado en T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Greenwich, CT, New York Graphic Society, 1973), p. 166.

18. Véase Jeffrey Kaplow, «The Paris commune and the artists», en John Hicks y Robert Tucker (comps.), *Revolution and Reaction: The Paris Commune 1871* (Amherst, University of Massachusetts Press, 1973), p. 152.

19. Jerrold Seigel, *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930* (Nueva York y Londres, Penguin, 1986), p. 311.

20. Quillard está citado en *ibid.*, p. 311.

21. Frase de Tuli Kupferberg, «Notes towards a theory of bohemianism», *Birth* (nº 1, otoño de 1958), p. 3. Tuli Kupferberg es poeta, dibujante humorista y músico (quizá mejor conocido por su participación en el grupo anarquista de rock The Fugs), con fuertes simpatías anarquistas. *Birth* era una de las revistas que publicaba por su cuenta.

22. Strutfield está citado en Roslyn Jolly, *Henry James: History, Narrative, Fiction* (Oxford, Clarendon Press, 1993), p. 57.

23. Esta cita corresponde a una entrevista con Dolgoff en Paul Avrich, *Anarchist Voices: An Oral History of Anarchism in America* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995), p. 425.

24. Véase Clark, *Image of the People*.

25. Seigel, *Bohemian Paris*, p. 404.

26. Josef Chytrý, *The Aesthetic State: A Quest in Modern German Thought* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1989), p. 223.

27. Wallace Fowle, «Rimbaud and the commune», en Hicks y Tucker (comps.), *Revolution and Reaction*, p. 168.

28. Michael Bakunin, *God and the State* (Nueva York, Dover Publications, 1970), p. 25.

29. Fredric Jameson concluye que *Un Chien andalou* «es ... un documento explosivo del anarquismo moderno» que encuentra su «expresión política explícita en su siguiente película, *L'Age d'or*». Sin embargo, no da mayores detalles acerca de esta afirmación. Véase Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*, vol. 1, *Situations of Theory* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988), p. 129.

30. Buñuel describió a Acín como «un anarquista de Huesca, un maestro de dibujo» que «ganó cien pesetas en la lotería: y le dio a él veinte mil para hacer *Las Hurdes*». Véase José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Objects of Desire: Conversations with Luis Buñuel* (Nueva York, Marsilio Publishers, 1992), p. 31.

31. Esto es lo que Buñuel dijo a Joel Sucher y Stephen Fischler cuando lo entrevistaron en México a principios de la década de 1980 (comunicación personal con Sucher, julio de 1985).

32. Bakunin, citado en Reszler, *Bakunin, Marx*, p. 48.

33. André Breton, citado en Francisco Aranda, *Luis Buñuel: A Critical Biography*, trad. y comp. por David Robinson (Nueva York, Da Capo Press, 1976), p. 73.

34. También es interesante señalar en este contexto la creencia de Kropotkin en que el Imperio Romano llegó a corporizar los peores excesos del Estado: «la dominación de los ricos que se habían apropiado de la tierra y la miseria de quienes la cultivaban». Véase Kropotkin, «The state: Its historic role», en P. A. Kropotkin, *Selected Writings on Anarchism and Revolution*, editado con una introducción de Martin A. Miller (Cambridge, MA, MIT Press, 1970).

35. Esta cita está tomada de la sinopsis de la película en Aranda, *Luis Buñuel*, p. 76.

36. Max Stirner, *The Ego and Its Own*, editado por David Leopold (Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1995), pp. 59-60.

37. La cita completa es «El cristianismo es precisamente la religión *par excellence*, porque exhibe y manifiesta, en su máximo alcance, la naturaleza y la esencia mismas de todo sistema religioso, es decir el empobrecimiento, la esclavitud y el aniquilamiento de la humanidad para beneficio de la divinidad». Véase Bakunin, *God and the State*, p. 24.

38. Véase José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, trad. Terry Cochran (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986). Véase también el análisis de la actualización de la *parodia sacra* de Buñuel, en Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 1989), p. 103.

39. Paul Avrich, introducción a Peter Kropotkin, *The Conquest of Bread* (Nueva York, Nueva York University Press, 1971), p. 7.

40. David Robinson, «Thank God – I am still an atheist»: Luis Buñuel y *Viridiana*», en Joan Mellen (comp.), *The World of Luis Buñuel* (Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1978), pp. 237-238.

41. Walter Benjamin, *Reflections*, trad. Edward Jephcott (Nueva York, Schocken Books, 1978), p. 189.

42. Ado Kyrou, *Luis Buñuel* (Nueva York, Simon & Schuster, 1963), p. 96.

43. Los situacionistas, sin embargo, con frecuencia se mostraban cáusticos en sus evaluaciones de los surrealistas. Los surrealistas, cosa que no sorprende, retribuían el (des)favor. Jean Schuster, por ejemplo, llamado «la mano derecha» de Breton, describió *Society of the Spectacle* como «el libro más soporífero» que hubiera leído jamás. También condenó la obra de Raoul

Vaneigem como irremediabilmente adocenada, y la fe de los situacionistas en el proletariado francés durante 1968 como «cretinismo puro y simple». Véase Paul Hammond, «Specialist in revolt», *New Statesman* (4 de diciembre de 1987). Para algunas observaciones sobre la deuda situacionista con el surrealismo (Breton en particular), véase Peter Wollen, *Raiding the Ice-box* (Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1993), pp. 120-121.

44. Kristine Stiles, «Sticks and stones: The destruction in art symposium», *Arts Magazine* (enero de 1989), p. 54.

45. Para una exposición sobre esta ruptura, véase la introducción a Simon Ford, *The Realization and Suppression of the Situationist International* (Edimburgo y San Francisco, AK Press, 1995), pp. viii-ix.

46. Para el relato que hace Debord de sus diferencias con los situacionistas orientados hacia el arte, como Asger Jorn, véase su ensayo, «The situationists and the new forms of action in politics or art», en Elizabeth Sussman (comp.), *sobre el paso de algunos pocos a través de un momento muy breve en el tiempo: The Situationist International 1957-1972* (Cambridge, MA y Londres, MIT Press, 1989), pp. 148-153.

47. Ford, *The Realization and Suppression*, p. vii.

48. Debord, «The situationists and the new forms of action», p. 29.

49. Véase Thomas Y. Levin, «Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord», en Sussman (comp.), *on the passage*, p. 74.

50. Dos artistas de vídeo norteamericanos, Isaac Cronin y Terrel Seltzer, emularon el estilo de pedagogía no particularmente juguetón de los situacionistas, en su cinta de 1982 *Call It Sleep*. Para una visión sumamente crítica de la cinta Cronin/Seltzer, véase Home, *Neoism, Plagiarism*, pp. 117-119.

51. Guy Debord, «Détournement as negation and prelude», incluido en la antología de Iwona Blazwick (comp.), *an endless passion ... an endless banquet* (Londres y Nueva York, Verso and Institute of Contemporary Arts, 1989), p. 29.

52. Guy Debord, *Society of the Spectacle and Other Films* (Londres, Rebel Press, 1992), p. 71.

53. Richard Dyer, *Stars* (Londres, British Film Institute, 1979), p. 68.

54. Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989); Jon Savage, *England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond* (Nueva York, St Martin's Press, 1991); Neil Nehring, *Flowers in the Dustbin: Culture, Anarchy, and Postwar England* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993). Véase también Paul Taylor et. al., *Impresario: Malcolm McLaren and the British New Wave* (Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1988).

55. Para una descripción de la producción de la película, véase Savage, *England's Dreaming*, pp. 498-502.

56. E. p. Thompson, *The Making of the English Working Class* (Harmondsworth, Penguin, 1968), p. 78.

57. Véase The SubGenius Foundation, *The Book of the SubGenius: The Sacred Teachings of J. R. «Bob» Dobbs* (Nueva York, Simon & Schuster, 1987).

58. V. Vale y A. Juno en su introducción a *Pranks! (RE/Search n° 11)*, San Francisco, p. 5.

59. La columna «rockbeat» de *Village Voice* incluida en *Negativland, Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2* (Concord, CA, Seeland, 1995), p. 2. Este libro, que reedita muchos artículos periodísticos y toda la correspondencia entre Negativland y sus adversarios, presenta un panorama amplio de la controversia.

60. Stewart Home, «Plagiarism», *Edinburgh Review* (n° 78-9), p. 261. Home diferencia su noción de plagiarismo de lo que él considera la noción «alienada» de «apropiación» creada por los ideólogos posmodernistas.

61. Negativland, «Fair use», en Ron Sakolsky y Fred Wei-Han Ho (comps.), *Sounding Off! Music as Subversion/Resistance/Revolution* (Brooklyn, NY, Autonomedia, 1995), p. 84.

62. Véase Billboard Liberation Front and Friends, *The Art and Science of Billboard Improvement* (San Francisco, Los Cabrones Press, 1990).

63. Chytry, *The Aesthetic State*, p. xii.

64. Para un relato de la Revolución de Munich y los vínculos de Landauer con la vanguardia bohemia de la ciudad, véase el capítulo «Revolution in Bavaria», en Eugene Lunn, *Prophet of Community: The Romantic Socialism of Gustav Landauer* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press), pp. 291-342.

65. Para un análisis de *The Liberal War*, véase David James, «Presence of discourse/discourse of presence: Representing Vietnam», *Wide Angle* (vol. 7, n° 4, 1985), pp. 47-48.

66. Según Erika Gottfried, este comentario pertenece a la información periodística para un noticiario que presentó una entrevista con Emma Goldman durante su regreso a los Estados Unidos en la década de 1930. Este noticiario está incluido en *Anarchism in America*, de Sucher y Fischler.

67. Véase D. D., «A night at the movies», *Resistance* (noviembre-diciembre de 1948), pp. 9-11. Jackson Mac Low cree que el artículo fue escrito por Daniel DeWees (carta al autor, julio de 1996).

68. *Resistance* (vol. 9, n° 1, junio-julio de 1950), pp. 5-8.

69. Patrick Brantlinger, *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay* (Ithaca, NY y Londres, Cornell University Press, 1983), p. 23.

70. El estudio de Gregory D. Sumner sobre la revista *politics* constituye una bienvenida excepción a esta tendencia. Sumner no apoya la tesis sobre la cultura de masas de Macdonald, pero la califica de «error creativo ... que lo llevó a dirigirse más allá de las fronteras convencionales, en la busca de un nuevo radicalismo». Sumner escribe que «ya en la década de 1940 comprendió que los debates sobre el militarismo y el Estado burocrático, las relaciones de raza y género, y la autonomía moral del individuo, estaban eclipsando a las cuestiones de clase que habían preocupado a la Vieja Izquierda». Véase Sumner, *Dwight Macdonald and the Politics Circle* (Ithaca, NY y Londres, Cornell University Press, 1996), pp. 86-87.

71. Véase, por ejemplo, James Naremore, *The Magic World of Orson Welles* (Dallas, Southern Methodist University Press, 1989), edición revisada; Michael Denning, *The Cultural Front* (Londres y Nueva York, Verso, 1996).

72. Véase Harvey Teres, *Renewing the Left, Politics, Imagination and the New York Intellectuals* (Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1996), pp. 62-64.

73. Véase Paul Gorman, *Left Intellectuals and Popular Culture in Twentieth-Century America* (Chapel Hill y Londres, University of North Carolina Press, 1994), p. 180.

74. Véanse los apéndices «The main enemy is in Moscow» y «I choose the West» en Dwight Macdonald, *The Root is Man* (Brooklyn, NY, Autonomedia, 1995), pp. 157-163.

75. Para una exposición sobre el radicalismo resurgente de Macdonald durante la década de 1960, véase Michael Wreszin, *A Rebel in Defense of Tradition: The Life and Politics of Dwight Macdonald* (Nueva York, Basic Books, 1994), pp. 370-386. Wreszin señala que Macdonald «estuvo involucrado en la defensa de los casos de Morton Sobell, enjuiciado por espionaje junto con los Rosenberg, y Junius Scales, sentenciado a seis años de prisión bajo la Ley Smith, que convirtió en actividad criminal la mera pertenencia al Partido Comunista». Esto debe ser suficiente para refutar las suposiciones simplistas de que Macdonald era una especie de anticomunista reflexivo.

76. Dwight Macdonald, *Dwight Macdonald on Movies* (Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1969).

77. *Ibid.*, p. 367.

78. Umberto Eco, «The structure of bad taste», in *The Open Work*, trad. Anna Cancogni (Cambridge, MA y Londres, Harvard University Press, 1989), p. 193.

79. John Fiske, *Television Culture* (Londres y Nueva York, Routledge, 1988), p. viii.

80. Véase José Pierre (comp.), *Surrealisme et anarchie* (París, Éditions Plasma, 1983).

81. Alan Lovell «The Importance of Criticism», *Peace News* (1 junio de 1962), p. 5.

82. En este sentido, un artículo que escribió Jackson Mac Low en 1946 anticipa en dieciséis años el tenor del artículo de Lovell. Mac Low vilipendia los escenarios «norteamericanos ordinarios» de las películas de Hollywood, calificándolos de «en su mayor parte ... cosas impecablemente acicaladas hechas por un decorador de interiores con ideas ligeramente “modernas”». Este «seudorealismo» se vincula luego con «la falsedad que aparece en los discursos de Roosevelt y Churchill y en los anuncios de las mercancías producidas masivamente». Véase Mac Low, «The movies: A note on falsification», *Why? An Anarchist Bulletin* (vol. 5, n° 5, octubre de 1946), pp. 8-9.

83. Lovell me confesó que cuando publicó *Anarchist Cinema*, en 1962, había leído poco sobre el anarquismo. Escribió que había recibido sobre todo la influencia de los escritos sobre el surrealismo y algunos artículos de Dwight Macdonald leídos en *politics* (carta de Lovell al autor, septiembre de 1987).

84. Alan Lovell, «The demigods», *Peace News* (11 de enero de 1963), p. 5.

85. Este artículo está incluido en la obra de Taylor Stoehr (comp.), *Format and Anxiety – Paul Goodman Critiques the Media* (Brooklyn, NY, Autonomedia, 1995), pp. 205-208.

86. Véase *ibid.*, pp. 217-222.

87. Véase *Free Society – A Journal of Anarchist Theory and Action* (vol. 4, n° 2).

88. Véase *Extraphile* n° 2 (verano de 1994) y *Extraphile* n° 4 (invierno de 1994).

89. Susan White, «Anarchist perspective on film», en Howard Ehrlich (comp.), *Reinventing Anarchy, Again* (San Francisco y Edimburgo, AK Press, 1996), pp. 274-275.

90. A veces, en una película popular aparecerán fragmentos de esta «historia secreta», aun cuando no se brinden un contexto y una explicación para esta tajada de historia. Por ejemplo, en el estudio biográfico sobre Valeria Solanas, de Mary Harron, *I Shot Andy Warhol* (1996), la antiheroína se encuentra con un miembro de los «Motherfuckers» llamado Mark. El espectador ingenuo no sabrá que los Motherfuckers [Hijos de puta] eran un grupo anarquista norteamericano especializado en la confrontación tanto con el establishment artístico como con los miembros de la izquierda autoritaria durante los últimos años de la década de 1960. Véase Mary Harron y Daniel Minahan, *I Shot Andy Warhol* (Nueva York, Grove Press, 1996), pp. 122-124. Véase también Ron Hahne et. al., *Black Mask and Up Against the Wall Motherfucker: The Incomplete Works of Ron Hahne, Ben Morea and The Black Mask Group* (Londres, Unpopular Books and Sabotage Editions, 1993).

91. Richard Kostelanetz, «Anarchist art», *The Raven* 33 (vol. 9, n° 1, primavera de 1996), p. 96.

Índice temático

- Abad de Santillán, Diego, 104, 133
 Abrams, M.H., 248
 Abril, Victoria, 106
 Abu-Jamal, Mumia, 264
 Abuladze, Tengiz, *Repentance* (1986), 27
 Acconci, Vito, 56
 Achbar, Mark, *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media*, 226-230
 Acin, Ramón, 253
 Ackroyd, Barry, 101
acorazado Potemkin, El, 256
 Adorno, Theodor, 16, 145, 247-248
 grupos de afinidad, 60
Age d'or, L', 22, 219-220, 252-254
Aguiluchos de la FAI, Los, 95
Ab, Wilderness, 27
 Alejandro II, zar, 29, 53
 Alejandro Magno, 116-117
 Alfonso XIII, rey, 194
Alice Dropped Her Mirror and it Broke..., 53
 Allain, Marcel, 32
 Allen, Jim, 97
 Almodóvar, Pedro, 105
 Althusser, Louis, 117-118
Amants du Pont Neuf, Les, 219
Amarcord, 199-200
American as Anarchist, The, 47
American Jo, 180
An, L', 01, 107
Anarchism in America, 44-51
Anarchie, periódico, *L'*, 32
 anarquista, pedagogía, 191-238
Anarchists..., *The*, 17
 anarcofeminismo, 51-62, 121
 anarcosindicalismo, 75, 92, 99, 114, 133-134, 156, 194, 235, 250
Anarchy: A Journal of Desire Armed, 136
 Anderson, Lindsay, *If....* (1968), 219-223
 Andrew, Dudley, 153
 Andrews, Stephen Pearl, 48
 Ang, Ien, 167,
 Angelopoulos, Theo, 121 ; *O Megalexandros* (1980), 108, 115-117
 Angry Brigade, 62
À nous la liberté, 145-153
 Antonioni, Michelangelo, 263
 Aranda, Vicente: *Aventis* (1992), 105; *Libertarias* (1986), 106
 Ariès, Philippe, 196
Arise! The Subgenius Video, 258
 Arnold, Dr. Thomas, 199
 Arnold, Matthew, 197, 220, 221; *Culture and Anarchy*, 221-222
 Arshinov, Peter, 85
 Artaud, Antonin, 236
 Ascaso, Francisco, 93
 Ascherson, Neal, 104
Atalante, L', 216-219, 223
 Aubier, Pascal, *Les Trois Coins* (1986), 172
Aurora de Esperanza, 92
 Autónomo de Alemania Occidental, movimiento, 233
 Autonomista italiano, movimiento, 168
autoriduzione, 169
Autre Futur: L'Espagne rouge et noir, Un, 90, 92, 102, 104
Aventis, 105
 Avildsen, John: Joe (1971), 170 ; *Lean on Me* (1985), 199
 Avrich, Paul, 28, 50, 80, 86, 133 224
 Axelbank, Herman, *From Tsar to Lenin* (1937), 82-83

- Baader, Andreas, 58
 Báez, Joan: "The Ballad of Joe Hill", 78 ; "The Ballad of Sacco and Vanzetti", 78
 Baker, Robert, *The Siege of Sidney Street* (1960), 35-36
 Bajtin, Mijail, 154, 156, 160, 197, 212
 Bakunin, Mijail, 17, 19, 20, 21, 27, 28, 33, 37, 48, 52, 58, 59, 73, 90, 96, 107, 120, 134, 145, 146, 161, 174, 177, 191, 192, 193, 215, 224, 225, 227, 228, 229, 247, 253, 254, 255; *God and the State*, 18, 252 ; *The Reaction in Germany*, 20; *Revolutionary Catechism*, 51 ; *Statism and Anarchy*, 120
 Baldwin, Craig, 259 ; *Sonic Outlaws* (1995), 258-259
 Baldwin, Roger, 144
 Ball, Hugo, 248
 Balzac, Honoré de, 251
 Barbie Liberation Organization, 259
 Bardot, Brigitte, 53, 158
 Barres, 208-209
 Barrymore, Lionel, 87
 Barthes, Roland, 207
 Batko Voilno, 86-87
 Bauman, Zygmunt, 223
 Bayer, Osvaldo, 138
 Beatles, grabaciones, 259
 Beatt, Cynthia, 56
 Beatty, Warren, *Reds*, 83-84, 89
 Beck, Julian, 249
 Behold a Pale Horse, 36
 Bell, Daniel, 134-135
 Bellocchio, Marco, *La Cina è Vicina* (1967), 163
 Benjamin, Walter, 107, 108, 174, 178, 255 ; *The Origin of German Tragic Drama*, 108 ; *Passagen-Werk*, 205-206; "Theses on the Philosophy of History", 121-122
 Bercovitch, Sacvan, 46
 Berger, John, 205, 208
 Berger, Lisa, 101; *....de toda la vida* (1987), 105-106
 Berkeley in the Sixties, 225
 Berkman, Alexander, 30, 55, 56, 57, 61, 81, 83; *Batko Voilno* (1924?), 86-87; *Prison Memoirs of an Anarchist*, 56
 Berlin, Isaiah, 17, 28
 Bernstein, Basil, 201
 Berri, Claude, *Germinal* (1993), 89
 Bigger Than Life, 199
 Billboard Liberation Front, 259
 Billington, James, 56
 Bird, Stewart, 170; *The Wobblies* (1979), 136, 141-145
 Black, Bob, 176-177
Blackboard Jungle, The, 198-199
 Blackburn, Robin, 74
 Blake, William, 112, 196
 Bloch, Ernst, 116-117, 155
Blue Collar, 170-171
Bof, 171-174
 Bolloten, Burnett, 91
 Bolognini, Mauro, *Metello* (1970), 145
Bonnie and Clyde, 139
 Bonnot, Jules, 32
 Bookjin, Murray, 49, 60, 91, 152, 229
 Borden, Lizzie, *Born in Flames* (1983), 51, 58-62
 Borkenau, Franz, *The Spanish Cockpit*, 96
Born in Flames, 51, 58-62
 Bourdieu, Pierre, 224, 226, 227, 230, 236
Boxcar Bertha, 77
 Brantlinger, Patrick, 262
 Braudel, Fernand, 205
 Braverman, Harry, *Labor and Monopoly Capital*, 135
 Brecht, Bertolt, 93, 118, 208, 222
 Bresson, Robert, *Diary of a Country Priest* (1951), 263
 Breton, André, 29, 237, 255
 Brigada Abraham Lincoln, 101
 Brinton, Maurice, 164
 Britton, John, 88
 Broca, de, Philippe, *King of Hearts*, 105
 Brooks, Richard, *The Blackboard Jungle* (1955), 198-199
 Broué, Pierre, 91
 Brousse, Paul, 27-28
 Browder, Earl, 45
 Brown, Clarence, *Ah, Wilderness* (1935), 27
Browning Version, The, 199
 Brownlow, Kevin, 32; *Winstanley* (1975), 108-115
 Buckner, Noel, *The Good Fight* (1984), 91
 Buñuel, Luis, 112, 222, 236; *L'Âge d'or*, 22, 219-220, 253-255; *Un Chien andalou* (1929), 29 ; *Las Hurdes (Tierra sin pan*, 1932), 234-235, 255; *Los Olvidados* (1950), 263; *Nazarin* (1958), 254; *Viridiana* (1961), 219-220, 254
 Buache, Freddy, 235
 Büchner, Georg, *La muerte de Danton*, 121
 Buck-Morss, Susan, 206
 Bundy, McGeorge, 260
 Burch, Noel, *What Do those Old Films Mean?* (1987), 32
 Bürger, Peter, 247

- Burns, Ken, *Civil War*, 144
- Caballos Salvajes*, 27
- Cafiero, Carlo, 28
- Cahiers du Cinéma*, 117-118, 154, 155, 203
- Camino, Jaime, *La vieja memoria* (1977), 102-104
- García Canclini, Néstor, 166
- "Cantsin, Monty", 259
- Cantwell, Robert, 78
- Carax, Léos, *Les Amants du Pont Neuf* (1991), 219
- Carder, Michael, 48, 49
- Cardinal, The*, 263
- Carlin, Terry, 27
- Carnot, Marie-François, 29
- Carr, E.H., 19, 28
- Carrillo, Santiago, 101
- Cassavetes, John, *Shadows* (1961), 263
- Castells, Manuel, 233
- Castoriadis, Cornelius, 156
- Castro, Fidel, 195
- Cataluña, "Semana trágica", 194
- católica, Iglesia, 194
- Caute, David, *Comrade Jacob*, 111, 114
- Cecchi D'Amico, Suso, 145
- Cecilia, La*, 108, 117-122
- Confederación General de Trabajadores (CGT), 137
- Chabrol, Claude, 27; *Nada* (1974), 37, 41-43, 54
- Círculo Chaikovsky, 21
- Chanan, Michael, 151
- Chaplin, Charles: *Easy Street* (1917), 213, 263; *Modern Times* (1936), 149
- Charles – Mort ou vif*, 171, 174-176
- Cheyette, Brian, 25
- Chien andalou, Un*, 29
- Chinoise, La*, 202
- Chomsky, Noam, 91
- Churchill, Winston, 35
- Chytry, Josef, 259
- Cinema Novo, 138
- Ciao Professore*, 198
- Cina è Vicina, La*, 163
- Cioran, E.M., 117
- Citizen Kane*, 26, 262
- Civil War*, 144
- Clair, René: *À Nous la liberté*, 145-153; *Entr'acte*, 146
- Clark, Ed, 49
- Clark, T.J., 251
- Clarkson, Lawrence, 112
- Class War*, 62
- Classe Operaia Va in Paradiso, La*, 16, 161-169, 174-178
- Clastres, Pierre, 136
- Cleyre, Voltairine de, 51, 53
- CNT, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 103, 105, 134, 177, 235, 253 *Los Aguiluchos de la FAI*, 95; *Fury over Spain*, 95
- CNT-FAI, 91, 92, 95, 99, 255; *Entierro de Durruti* (1936), 94
- Coburn, James, 73
- Cocteau, Jean, 237
- Cohen, Gerard, *La Dialectique peut-elle casser des briques?* (1973), 257
- Cohn-Bendit, Daniel, 107, 154, 204
- Columbia Revolt*, 225
- Comolli, Jean-Louis: *La Cecilia* (1975), 108, 117-122; *L'Ombre rouge* (1981), 117
- Comte, Auguste, 224
- Confederación Nacional del Trabajo (CNT), 90
- Congreso para la Libertad Cultural, 262
- Conrad, Joseph, *El agente secreto*, 33-35
- Conscientização*, 230
- Constantine, Eddie, 74
- Cordy, Raymond, 149
- Cortez, Carlos, 78
- Costa-Gavras, 79, 118
- Coup pour coup*, 157-158
- Coupland, Douglas, 177
- Courbet, Gustave, 249-250
- Covert Action Quarterly*, 229
- Cromwell, Oliver, 115
- Cunningham, Hugh, 196-197
- Czolgosz, Leon, 30, 31, 57, 177
- Daily Worker*, 83, 95
- Dalí, Salvador, 253
- Dangerous Minds*, 198
- Darwin, Charles, 224
- Dasté, Jean, 216
- Davidson, Carl, 225
- Davis, Peter, *Hearts and Minds* (1974), 260
- Dead Poets Society*, 236
- Debord, Guy, 255; *La Société du spectacle* (1973), 256, 264
- Déjacque, Joseph, 49
- Deleuze, Gilles, 153, 238
- Dell, Floyd, 74
- De Leon, David, *The American as Anarchist*, 47
- Derrida, Jacques, 264
- Dery, Mark, 230

- desescolarización, 191-196
Desert Bush, The, 260
Determinations, 53
... de toda la vida, 106
détournement, 256, 257, 258
 DeWees, Daniel, 261
 Dewey, John, 192, 200, 202
Dialectique peut-elle casser des briques?, *La*, 257
 Diamond, Stanley, 136
Diary of a Country Priest, 263
 Dickens, Charles, *Hard Times*, 197-198, 201
 Diderot, Denis: *El sueño de D'Alembert* 203;
Jacobo el Fatalista 217, 219 ; *El sobrino de Rameau*, 203
 Diemer, Ulli, 89
Diggers, Movimiento de los, 109-115 ; *The New Law of Righteousness*, 111
 dilema del intelectual anarquista, 223-230
 «Dobbs, J. R. "Bob"», 258
 Dodge, Mabel, 144
 Doillon, Jacques, *L'An 01* (1973), 107
 Dolgoff, Sam, 50, 134-135, 250
 Dom Pedro II, emperador, 119
 Donald, James, 236
 Dore, Mary, *The Good Fight* (1984), 91
 Dos Passos, John, *U.S.A.*, 140
 Drinnon, Richard, 30
Die Dritte Generation, 43
Doctor Zhivago, 82, 83, 87, 89
 Drucker, Peter, 135
 Dubois, Félix, 30
 Duchamp, Marcel, 55
 Duchaussoy, Michel, 42
 Durkee, Patrick, 177
 Durruti, Buenaventura, 93, 94, 95, 256
 Dworkin, Andrea, 53
 Dyer, Richard, 256-257
 Grupo Dziga-Vertov, 118, 155; *Wind from the East* (1969), 154-156
 Eastman, Max, 82-83
Easy Street, 213, 263
 Eco, Umberto, 263
 Edgerton, John E., 169
Een vondelbrug tever, 231
 Egbert, Donald Drew, 247
 Ehrmann, Herbert, 78
 Eichenbaum, Vsevolod Mijaïlovitch (Voline), 86
 Eisenstein, Sergei, 109; *El acorazado Potemkin* (1925), 256
 «Eliot, Karen», 259
 Eliot, T. S., 215, 261
Elvira Madigan, 75-76
Emigrants, The, 75
 Enckell, Marianne, 174
Enfant sauvage, L', 234
 Englander, Steven, 234
Entr'acte, 146
Entierro de Durruti, 94
 Enyedi, Ildiko, *My Twentieth Century* (1990), 53
 Enzensberger, Hans Magnus, 234, 261; *Durruti – Biographie* (1972), 94, 95, 96
 Esenwein, George, 105
esperanza, La, 90
 estética anarquista, 247-265
 Ettor, Joseph, 143
 Eudes, Dominique, 116
 Evans, Elizabeth, 80
Execution of Czolgosz, with Panorama of Auburn Prison, 30
Extraordinary Adventures of Mr West in the Land of the Bolsheviks, The, 86
Extraphile, 264
 Fair, James, 143
 Fanelli, Giuseppe, 20
 Fanon, Frantz, 20
Fantômas, 32-33
 Faraldo, Claude, 176; *Bof*, 171-173; *Themroc* (1973), 171
 Fasanella, Ralph, 143
 Fassbinder, Rainer Werner, *Die Dritte Generation*, 43
 Faure, Sébastien, 49
 Federación Anarquista Ibérica (FAI), 91
 Fellini, Federico ; *Amarcord* (1974), 199
 Fénéon, Félix, 211
 Fenichel, Otto, 164
 Ferrer, Francisco, 15, 106, 191, 192, 194, 195, 209, 236
 Feuillade, Louis, *Fantômas* (1913-1914), 32
Fifth Estate, 136
 Figgis, Mike, *The Browning Version* (1995), 199
 Figner, Vera, 53, 54, 55, 56, 57
Film d'Amore e d'Anarchia, 37, 39-41, 105
Finally Got the News, 170
 Finney, Albert, 199
 Fischler, Steven: *Freie Arbeiter Stimme* (1980), 50-51; *Anarchism in America* (1981), 44-51
 Fiske, John, 263
Fistful of Dynamite, A, 73
 Fleming, Marie, 207

- Flores Magón, Enrique, 77
 Flores Magón, Ricardo, 48, 77, 88
 Fo, Dario: Muerte accidental de un anarquista, 79; *¿No puede pagar? ¡No pague!*, 169
 Fonda, Jane, 157, 158, 159
 Fontenay, Elisabeth, De, 203
 Foote, Shelby, 144
 For Ourselves, *The Right to be Greedy...*, 173
 Forbes, Jill, 43
 Ford, Glenn, 198
 Ford, John, 219
 Ford, Simon, 255
 Foucault, Michel, 43, 164, 211, 228; *Vigilar y castigar*, 201, 228; *Locura y sociedad*, 228
 Fourier, Charles, 120, 146, 194, 209, 210
 Fowlie, Wallace, 252
 Frank, Louis, *The Will of the People* (1939), 95
 Frank, Robert, *Pull My Daisy* (1959), 263
 Frankenheimer, John, *The Iceman Cometh* (1973), 27
 Escuela de Frankfurt, 166, 224, 229, 261, 265
 Fraser, Ronald, *Blood of Spain*, 103-104
Free Society, 264
Freedom, 44
 Freeman, Jo, 61
Freie Arbeiter Stimme, 31, 50-51
 Freire, Paulo, 230
 Federación Anarquista Francesa, 263
 francesa, Revolución, 233
 Frick, Henry Clay, 30, 157
 Friedman, Milton, 195
From Tsar to Lenin, 82
 Furbank, P. N., 203
Fury over Spain, 95
- Gai Savoir, Le*, 202-203
 Galbraith, John Kenneth, 135
 Galleani, Luigi, 80
 Garrel, Maurice, 42
 Garrin, Paul, 232
 Gary, Romain, 36, 37
 Gassman, Vittorio, 73
 Gates, Henry Louis, 26
 Gauche Proletarienne (GP), 154
 Georgakas, Dan, 88
Germinal, 89
 Gessner, Peter, 170
Getting Straight, 172
 Giannini, Giancarlo, 37
 Giovanni, Severino di, 138
 Giovannitti, Arturo, 143
 Giroux, Henry, 191, 202, 235
 Glucksmann, André, 230
- Godard, Jean-Luc, 16, 96, 109, 118, 232; *La Chinoise* (1967), 202; *Le Gai Savoir* (1968), 202-203; *Le Mépris* (1963), 158; *Tout va bien* (1972), 16, 153-161
 Godwin, William, 17, 20, 191, 192, 193; *Enquiry Concerning Political Justice*, 17
 Goldfayn, Georges, 263
 Goldman, Emma, 15, 18, 27, 30, 31, 37, 39, 45-46, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 81, 83, 84, 87, 94, 192, 215, 229, 247, 261; *Living My Life*, 84; «The Psychology of Political Violence», 56-57
 González, Valentín R., *¡Nosotros somos así!* (1937), 92
Good Fight, The, 91, 141
 Goodman, Paul, 49, 120, 192, 195, 210, 211, 236, 264
 Gorin, Jean-Pierre, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159; *Tout va bien*, 16
 Gorz, André, 179
 Gouldner, Alvin, 229-230
 Graff, Gerald, 220
 Graham, Marcus, 26
 Gramsci, Antonio, 168, 205, 223; «Americanismo y fordismo», 163
 Granada Television, *The Spanish Civil War*, 102, 104
Grande Guerra, La, 73
 Grave, Jean, 32, 208, 209
Great Rock'n'Roll Swindle, The, 257
 Greenham Common, protesta de, 61
 Gregoire, Roger, 159
 Griffith, W. D., 27, 36, 44; *Intolerance* (1916), 31; *The Voice of the Violin* (1909), 31-32, 42, 44
 Griffiths, Trevor, 83
 Groen, Jan: *Two Years of Resistance*, 230; *You Can't Live in a Tank*, 230
 Gropius, Walter, 149
 Gross, Otto, 164
 Guattari, Félix, 164
 Gubern, Román, 92, 103
 Guérin, Daniel, 17, 18, 29, 89
guerra de los locos, La, 105
Guerre est finie, La, 91
Guerre Sociale, La, 209
Guns of the Trees, 249
 Gurley Flynn, Elizabeth, 141, 143, 144
 Guthrie, Woody, 77
- Habermas, Jürgen, 225
 Hakim Bey, 144
Hallelujah I'm a Bum, 140

- Hammett, 140
 Hampton, Christopher, 252; *The Secret Agent* (1997), 35
 Haraszti, Miklós, *A Worker in a Worker's State*, 165
Hard Times, adaptación televisiva de, 198
 Hardwicke, Cedric, 199
Harlem Diary (1995), 238
 Hart, Ian, 97
 Hartley, Hal, *Simple Men* (1992), 44
 Harvey, Sylvia, 155
 Haug, Wolfgang, 151
 Havel, Hippolyte, 27
 Hayek, F. A., 195
 Haymarket, mártires de, 45, 48
 Haynes, Todd, *Safe* (1995), 264
 Haywood, «Big Bill», 83, 141, 143
Hearts and Minds, 260
 Hecht, Ben, *Soak the Rich* (1936), 36
 Hemingway, Ernest, 91; *For Whom the Bell Tolls*, 90
 Henry, Emile, 29
 Héricourt, Jenny, d', 52
 Herold, H., 58
 Herzen, Alexander, 19
 Hess, Karl, 45, 48
 Heywood, Ezra, 36, 45, 48
 Higgins, Colin, 179
High Hopes, 178
High School, 16, 200-202
High School II, 202-203
 Hill, Christopher, 111, 115
 Hill, Joe, 74-78
Hiroshima Mon Amour, 263
 Hitchcock, Alfred: *The Man Who Knew Too Much* (1934), 35; *Sabotage* (1936), 33-35
 Hobbes, Thomas, 109
 Hobsbawm, Eric, 25, 73, 134
 Hockenhull, Oliver, *Determinations* (1988), 53
 Hoggart, Richard, 221
 Holland, Agnieszka, *Total Eclipse*, 252
 Holland, Cordt, *Arise! The SubGenius Video* (1989), 258
 Holt, John, 193
 Horkheimer, Max, 16, 145
Horse Feathers, 224
 Hosler, Mark, 258-259
 Howe, Irving, 33
 Hughes, Thomas, 199
 Humberto, rey, 29
 Humphrey, Hubert, 47
 Humphries, Stephen, *Hooligans or Rebels?*, 238
 Hunter, Ian, 197
Hurdes (Tierra sin pan), *Las*, 234, 235, 253
Iceman Cometh, The, 27
Ideas and Action, 144
If..., 219-223
 Illich, Ivan, 194, 210, 211; *Desescolarizando a la sociedad*, 195
 Industrial Workers of the World (iww), 74, 78, 133, 140-145
 Internacionales, Brigadas, 91
Intolerance, 31
 Ireton, Henry, 109
 Irish Republican Army (IRA), 73, 99
 Island Records, 258
 Isou, Isidore, *Traité de bave et d'éternité* (1951), 237
 Iturbe, Lola, 106
 Ivens, Joris, *The Spanish Earth*, 90
 Jackson, Gabriel, 91
 Jacoby, Russell, 223
 Jaurès, Jean, 209
 Joe, 170
Joe Hill, 74-78
Johnny Guitar, 256
Joli Mois de mai, Le, 225
Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (1976), 204-209
Journeys from Berlin/1971, 51, 54-58, 61
 jóvenes hegelianos, 193
Juge et l'assassin, Le, 43
 Kant, Immanuel, 249
 Kaplan, Temma, 134
 Karmitz, Marin, *Coup pour coup* (1972), 157
 Katz, Michael, 200
 Katzmann, Frederick, 78, 80
 Kaurismaki, Aki, *La Vie de Bohème* (1993), 250-252
 Kay-Shuttleworth, James, 197
 Kazan, Elia, *¡Viva Zapata!* (1952), 88
 Keaton, Buster, *Cops* (1922), 26
 Kellner, Douglas, 233
 Kerr, Clark, 225
 Kerzhentsev, P. M., 152
Kind of Loving, A, 264
 King, Noel, 142
King of Hearts, 105
 Kinoy, Peter, *Teen Dreams* (1994), 238
 Kipling, Rudyard, *If*, 221-222
 Kitchell, Mark, *Berkeley in the Sixties* (1991), 225

- Koenigstein, François-Claudius, 29
 Kohl, Herb, 193
 Kolakowski, Leszek, 117
 Kornbluh, Joyce, 78
 Kornegger, Peggy, 61
 Korsch, Karl, 51, 155, 156
 Kozintsev, Gregori, *New Babylon* (1929), 106
 Kozol, Jonathan, 193
Krasniye diavolyata, 86
 Kristeva, Julia, 204
 Kronstadt, rebelión de, 85-86, 89
 Kropotkin, Peter, 17, 21, 32, 33, 48, 52, 58, 82-83, 111, 138, 177, 205, 208, 209, 247; *La Conquista del pan*, 21, 255; *Campos, Fábricas y Talleres*, 21; *Mutual Aid*, 21
 Krug, Edward A., 200
 Kuleshov, Lev, *The Extraordinary Adventures of Mr West in the Land of the Bolsheviks* (1924), 86
 Kupferberg, Tuli, 229, 237, 247
 Kyrrou, Ado, 263
- La Cecilia, comuna, 117-122
 Lacan, Jacques, 55
Lady L, 36-37, 105
 Laemmle, Carl, 87
 Lafargue, Paul, 146; *El derecho a la pereza*, 147
 Lagardelle, Hubert, 146
 Laing, R. D., 164
Land and Freedom, 22, 97-102, 106
 Landauer, Gustav, 259
 Largo Caballero, Francisco, 103
 Larsen, Ernest, *The Desert Bush* (1991), 260
 Lasch, Christopher, 81
 Lasky, Jesse, 87
 Lauretis, Teresa de, 60
 Lawrence, Massachusetts, huelga en, 143
 Le Bon, Gustave, *La Psicología de las masas* (1895), 32
 Le Roux, Hervé, *Reprise* (1997), 108
 Leach, Jim, 176
 Liga de Obreros Negros Revolucionarios, *Finally Got the News*, 170
 Lean, David, *Doctor Zhivago* (1965), 82, 83, 87, 89
Lean on Me, 199
 Léaud, Jean-Pierre, 202
 Lefebvre, Henri; *Everyday Life in the Modern World*, 175; *La vida diaria en el mundo moderno*, 176
 Leigh, Mike: *High Hopes* (1988) 178; *Naked* (1993), 177-178.
 Lenin, Vladimir Ilych, 17, 74, 82, 83, 85, 88, 94, 104, 156, 176; *El izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo*; 81, 156; *El estado y la revolución*, 84
 Leone, Sergio, 139; *A Fistful of Dynamite*, también conocida como *Duck You Sucker* (1972), 73
 Leval, Gaston, 82
Levellers, 100, 101
 Levin, Thomas, 256
 Levine, Philip, 47
 Lévy, Bernard-Henri, 230
 Lewin, Moshe, 162
Liberal War, The, 260
Libertaire, Le, 250
Libertarian Education, 235
Libertarian Labor Review, 144
Libertarias, 106
Lies of Our Times, 229
 Lilienthal, Peter, *Malatesta* (1971), 73
 Linklater, Richard, *Slacker* (1991), 176-177, 179
 Loach, Ken, 122; *Land and Freedom* (1995), 22, 97-102, 106
 Locke, John, 17, 235
 Lombroso, Cesare, 31, 35
Larga vida a la sociedad de consumo, 157
 Loomis, Mildred, 48, 49
 Loren, Sophia, 36
 Lovell, Alan, 215
 Low, Jackson Mac, «The Human Condition: Hunger-Art», 261
 Lukács, Georg, 118
- MacBean, James Roy, 166
 Macdonald, Dwight, 156, 262
 Macdonald, Nick, *The Liberal War* (1972), 260
 Mackay, John Henry, *The Anarchists...*, 17
 Macpherson, C. B., 110
 Madero, Francisco, 88
 Mailer, Norman, 262
 Maitron, Jean, 209
 Makeyev, Dusan: *Manifiesto* (1988), 43-44; *Sweet Movie* (1974), 43; *WR: Mysteries of the Organism* (1971), 43, 163
 Majno, Nestor, 85-87, 89, 116
 Malatesta, Errico, 19, 27, 28, 39, 168; *Anarchy*, 44
Malatesta, 73
 Malle, Louis, *Viva Maria!* (1965), 53
 Malraux, André, 90
Man Who Knew Too Much, The, 35
Manifiesto, 43-44
 Manchette, Jean-Patrick, *Série Noire*, 41
 Mannheim, Karl, 230

- Mannin, Ethel, 53
Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media, 226-229
Mao Tse-tung, 44, 228
maoísmo, 118, 153, 155, 156, 161, 167, 204, 228, 230
Maravall, José Antonio, 254
Marchand, Henri, 149
Marcorelles, Louis, 232
Marcus, Greil, 257, 265
Marcus, Millicent, 38, 39, 40
Marcuse, Herbert, 134, 135, 176; *One Dimensional Man*, 159-160
Marker, Chris, 51, 96; *Le Joli Mois de mai* (1968), 229
Marsh, Margaret, 52
Marshall, Peter, 19, 114
Martin, Benjamin, 140
Marx, Karl, 20, 32, 96, 134, 135, 136, 145, 146, 156, 157, 176, 224, 227; *Economic and Philosophical Manuscripts*, 165
Hermanos Marx, 224
Masters, Anthony, 107
Matji, Manolo, *La guerra de los locos* (1987), 95
Mattick, Paul, 137, 155, 156
Mattick, Paul Jr., 226, 229
Mayo de 1968, 107, 108, 170, 179
Mayhew, Henry, 232
Mazer, Carol, ...*de toda la vida* (1987), 105-106
McDowell, Malcolm, 220
McKinley, William, 29, 30, 31
McLaren, Malcolm, 257
McLeod, Norman Z., *Horse Feathers* (1933), 224
McNamara, Robert, 260
Megalexandros, O, 108, 115-117
Meinhof, Ulrike, 55, 56, 57, 58
Mekas, Jonas, *Guns of the Trees* (1961), 249
Melato, Mariangela, 163
Meltzer, Albert, 88
Menzies, William Cameron, *Things to Come* (1936), 224
Mépris, Le, 158
Metello, 145
Michel, Louise, 51, 52
Michels, Robert, 32
Michelson, Annette, 54, 55
Milestone, Lewis, *Hallelujah I'm a Bum* (1933), 140
Miller, Henry, 208
Miller, Toby, 236
Millner, Sherry, *The Desert Bush* (1991), 260
Mingozzi, Gianfranco, 38
Minor, Robert, 83
Mintz, Jerome, 134
Mirbeau, Octave, 29
Mises, Ludwig von, 45
Missa Luba, 222
Mitchell, David, 104
Movimiento de la Escuela moderna, 106, 194
Modern Times, 149
Mollo, Andrew, *Winstanley* (1975), 108-115
Monicelli, Mario, *La Grande Guerra*, 73
Montaldo, Giuliano: *Sacco and Vanzetti* (1971), 74, 78-81
Montand, Yves, 157, 158, 159
Montessori, Maria, 192
Montseny, Federica, 103-104
Moreau, Jeanne, 53
Morelli, banda de, 78
Moretti, Franco, 116
Moro, Aldo, 42
Morris, William, 97
Mosca, Gaetano, 32
Most, Johann, 29, 30, 45
Moulet, Luc, *Barres* (1984), 208-209
Mourir à Madrid, 91
Moving Pictures World, 31
Mujeres Libres, 103, 105, 106
Mumford, Lewis, 135
Murger, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, 250-251
Musser, Charles, 30
Mussolini, Benito, 37, 38, 39, 40, 41
Myrdal, Gunnar, 135
My Twentieth Century, 53
Nabokov, Vladimir, 33
Nada, 37, 41-43
Naked, 177-179
Nazarin, 254
Necaev, Sergei, 27, 28; «Catechism of a Revolutionary», 28
Negativland, 258, 259
Negulesco, Julian, 172
Nehring, Neil, 257
Neill, A. S., 222
neoístas, 249-250
Nettl, J. P., 223
New Masses, 95
New Babylon, 106
New Land, The, 75
Newman, Paul, 36
Newsreel Collective, *Columbia Revolt* (1968), 225
Nietzsche, Friedrich, 18, 193, 215, 228, 261

- Nieuwenhuis, Domela, 209
 Nin, Andrés, 100
 9 to 5, 179
 Niven, David, 37
 Noiret, Philippe, 43
 Noiriél, Gérard, 102
 Nollau, Gunther, 57
 Nomad, Max, 73
¡Nosotros somos así!, 92
- Olivera, Héctor, *La Patagonia rebelde* (1974), 136-140
Olvidados, Los, 263
Ombre rouge, L', 117
 Oms, Marcel, 94
 O'Neill, Eugene, 27
 Ophüls, Marcel, 51
Optimistic Tragedy, 85
 Orwell, George, *Homage to Catalonia*, 96-97, 98; «Inside the Whale», 208
 Oswald, John, 259
 Otero, C. P., 227
- Pakula, Alan, *Up the Down Staircase* (1967), 198
 Pannekoek, Anton, 155, 156
 Paper Tiger Television, 229
 Pareto, Vilfredo, 32
 Paris, Comuna de, 106, 133, 233, 252
 Parlo, Dita, 216
 Parsons, Lucy, 141, 143
 Partido Liberal Mexicano (PLM), 77
 Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), 97, 98, 99, 100, 101, 102
Partisan Review, 262, 263
 Pasolini, Pier Paolo, 57; *Teorema* (1968), 174
 Passeron, Jean-Claude, 236
 Pasternak, Boris, 82
 Patagonia rebelde, La, 136-140
 Patterson, Clayton, *Tompkins Square Park Police Riot* (1988), 231-234
 Paz, Abel, 93
Peace News, 263
 Peck, Gregory, 36
 Pellonpää, Matti, 251
 Pelloutier, Fernand, 140
 Penn, Arthur, *Bonnie and Clyde* (1967), 139
 Perón, Isabel, 137-138
 Perestiani, Iván, *Little Red Imps (Krasniye diavolyata)* (1923), 86
 Perlman, Fredy, 159; *The Reproduction of Daily Life*, 165
 Pernicone, Nunzio, 80
- Pérez Perucha, Julio, 92
 Petegorsky, D. W., 114
 Petri, Elio; *La Classe Operaia Va in Paradiso* (1971), 16, 161-169, 174, 178
 Philpott, Richard, 109
 Piaget, Jean, 192
 Piccoli, Michel, 158, 171
 Piñeyro, Marcelo, *Caballos Salvajes* (1995), 27
 Pinelli, Giuseppe, 79
 Piscator, Erwin, 158
 Platt, señora, 114
 Platt, Parson, 111, 112
Police State, 252
politics (diario), 156
 Plumb, J. H., 222
 Poitier, Sidney, 198
 Pomper, Philip, 28
 Popular, Frente, 91, 104, 262
 Porter, Edwin S., 27, 31, 36, 44; *Execution of Czolgosz, with Panorama of Auburn Prison* (1901), 30
 posfordismo, 180
 Poster, Mark, 59
 Potamkin, Harry Alan, 152
 Pound, Ezra, 90
 Preminger, Otto, *The Cardinal*, 263
 Primera Internacional, 15, 20, 28, 133, 146
 Primo de Rivera, Miguel, 93, 96
Prison Memoirs of an Anarchist, 56
Processed World, 179
 Progressive Education Association, 200
 Prokoviev, Sergei, partitura de *Alejandro Nevsky*, 109
 Prost, Richard, *Un Autre Futur: L'Espagne rouge et noir* (1995), 90
 Proudhon, Pierre-Joseph, 16, 18, 19, 20, 37, 177, 208, 247, 249; *La Justice dans la révolution et dans l'église*, 52; *Du Principe de l'art et de sa destination*, 249
 Proust, Marcel, 196
 Provos, Dutch, 59
 Pryor, Richard, 171
psicología de las masas, La, 32
 Puccini, Giacomo, *La Bohème*, 250
Pull My Daisy, 263
- Quail, John, 35
 Quillard, Pierre, 249
- Rabelais, François, 219
 Rainer, Yvonne, *Journeys from Berlin/1971* (1980), 51, 54-58, 61
 Rancière, Jacques, 180

- Rand, Ayn, 18, 45, 46
 Ranke, Leopold von, 206
 Ranters, 114
 Ravachol véase Koenigstein, François-Claudius,
 Ray, Nicholas: *Bigger Than Life* (1956), 199;
 Johnny Guitar, 256
 Read, Herbert, 214, 215
 Reclus, Elisée, 19, 37, 207, 234
 Revolución mexicana, 88
 Rojo, Facción del Ejército, 42, 54, 55, 57, 58
 Rojas, Brigadas, 28, 42
 Reed, John, 84, 144
 Reich, Wilhelm, 163, 164, 222
 Reichert, William, 48
Reprise, 108
Resistance, 261, 262
 Resnais, Alain, 263; *La Guerre est finie* (1966),
 91
Retort, 261
Return of Joe Hill, The, 78
 Rexrot, Kenneth, 110
 Ribicoff, Abraham, 47
 Richards, Vernon, 94, 95
 Reimer, Everett, 210
 Revolución española, 74, 89-106, 133, 229
 Rifkin, Jeremy, *The End of Work*, 179
 Rimbaud, Arthur, 250, 252; *Les Mains de Jeanne-Marie*, 252
 Ritter, Alan, 17
 Robbins, Bruce, 223
 Robespierre, Maximilien de, 121
 Rocabert, Joan, 102
 Rocco, Angelo, 143
 Rocha, Glauber, *Terra em Transe* (1967), 26
 Rochlin, Sheldon, *Signals Through the Flames: The Story of the Living Theatre* (1983), 249
 Rocker, Rudolph, 133, 138, 229
 Rogers, Carl, 202
 romántico, movimiento, 248
 Rose, Jacqueline, 121
 Rosenbaum, Jonathan, 109
 Rosenstone, Robert, 25
 Rosi, Francesco, 79, 136
 Ross, Andrew, 166
 Rossellini, Roberto, 39
 Rossi, Giovanni, 118-122; *A Socialist Commune*, 118
 Rossif, Frederic, *Mourir à Madrid* (1963), 91
 Rothbard, Murray, 49
 Rousseau, Jean-Jacques, 204; *Emile*, 192, 202-203, 204
 Rubin, James Henry, 249
 Rühle, Otto, 82
 Russell, Bertrand, 74
 Russell, Francis, 80
 Revolución rusa, 73, 74, 142
 Sabaté, Francisco, 36
Sabotage, 33-35
 Sacco, Nicola, 48, 75, 78-81
Sacco and Vanzetti, 75, 78-81
Safe, 264
 Said, Edward, 88
 Saint-Geours, Jean, *Larga vida a la sociedad de consumo*, 157
Salamandre, La, 176
 Salles Gomes, P. E., 209, 210, 217
 Salmon, André, 32
 Salsedo, Andrea, 79
 Samsonov, Samson, *Optimistic Tragedy* (1963),
 85
 Sanguinetti, Gianfranco, 42
San Michele aveva un gallo, 29
 Sarris, Andrew, 84
 Sartre, Jean-Paul, 155
 Sau, Antonio, *Aurora de Esperanza*, 92
 Savage, Jon, 257
 Sayre, Nora, 42
 Schapiro, Leonard, 84
 Schapiro, Meyer, 249
 Schiller, Friedrich, 145
 Schiller, Herbert, 229
 Schirru, Michele, 38
 Schlesinger, John, *A Kind of Loving*, 264
 Scholl, Eric, *The Return of Joe Hill* (1990), 78
 Schrader, Paul, *Blue Collar* (1977), 170-171
 Scorsese, Martin, *Boxcar Bertha* (1972), 77
 Scribner, Tom, 142
Secret Agent, The, 35
 Seeger, Pete, 77
Seeing Red, 141
 Seidman, Michael, 134
 Seigel, Jerrold, 251
 Serge, Victor, 15, 32, 82
Série Noire, 41
 Sex Pistols, 47, 257
Shadow, The, 234
Shadows, 263
 Shaffer, Deborah, *The Wobblies* (1979), 136,
 141-145
 Sharif, Omar, 82
 Shaw, George Bernard, 58
 Shelley, Percy Bysshe, *A Defence of Poetry*, 248
 Sherwin, David, 220
 Shohat, Ella, 260

- Shubert, Adrian, 105
 Sidney Street, sitio de, 74
Signals Through the Flames: The Story of the Living Theatre, 249
 Silber, Irwin, 155
 Sills, Sam, *The Good Fight* (1948), 91
 Simon, François, 174
 Simon, John, 38
 Simon, Michel, 216, 217
 Simon, William G., 210
Simple Men, 44
 Situacionistas, 173, 175, 208, 255-257, 264
 Sjöberg, Alf, *Torment* (1944), 199
 Skármeta, Antonio, 56
Slacker, 176-177
 Smith, Chris, *American Job* (1997), 180
 Smith, John N., *Dangerous Minds* (1995), 198
 Smith, M. P. 195
Soak the Rich, 36
Socialist Commune, A, 118
Société du spectacle, La, 256
 Soja, Edward W., 233
 Solidaridad Obrera, 90
 Solzhenitzyn, Alexander, 230
 Sonn, Richard, 19
 Sorel, Georges, 41
 Souvestre, Pierre, 32
Spanish Civil War, The, 102, 104
Spanish Cockpit, The, 96
Spanish Earth, The, 90
 Spielberg, Steven, 232
 Spring, Joel, 195
 movimiento de los ocupantes ilegales en Holanda, 230-234
 stajanovismo, 162, 163
 Stalin, Josef, 83, 85, 101, 162, 227
 Stals, José Lebrero, 210
 Stam, Robert, 115, 154, 260
 Stander, Lionel, 36
 Stang, Ivan, reverendo, 258; *Arise! The SubGenius Video* (1989), 258
 Stapleton, Maureen, 84
 Starobinski, Jean, 192
 Steiger, Rod, 73
 Steimer, Mollie, 49
 Steinbeck, John, 88
 Steinberg, Jonathan, 229
 Stevenson, Robert, *Tom Brown's Schooldays* (1940), 199
 Stirner, Max, 17, 18, 32, 192, 202, 254; *El único y su propiedad*, 18, 253; *El falso principio de nuestra educación*, 193, 194
 Stites, Richard, 52, 86
 Stoltz, Eric, 44
 Straub, Jean-Marie, y Danièle Huillet, 109
 Strutfield, Hugh, 234
 Sucher, Joel, *Freie Arbeiter Stimme* (1980), 50-51; *Anarchism in America* (1981), 44-51;
 Summerhill, escuela de, 222
 surrealistas, 253, 255
 Sussex, Elizabeth, 222
 Swados, Harvey, 169
Sweet Movie, 43
 Tanner, Alain, 208; *Charles – Mort ou Vif* (1969), 171, 174-176; *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976), 204-209; *La Salamandre* (1971), 176
 Taubin, Amy, 56, 58
 Tavernier, Bertrand, 27; *Le Juge et l'assassin* (1976), 43
 Taviani, Paolo y Vittorio, *San Michele aveva un gallo* (1971), 29
 Tawney, R. H., 111
 Taylor, F. W., 152
 taylorismo, 134, 135, 168
Teen Dreams, 237, 238
Tel Quel, 118
 Témime, Emile, 91
 Temple, Julien, *The Great Rock'n'Roll Swindle* (1979), 257
 Teres, Harvey, 262
 Terkel, Studs, 161
 Testi, Fabio, 42
Teorema, 174
Terra em Transe, 26
Themroc, 171
 Thiers, Adolphe, 52
 Thiher, Allen, 149
Things to Come, 224
 Thomas, Hugh, *The Spanish Civil War*, 96
 Thompson, E. P., 257
 Tkachev, Peter Nikitich, 19, 52
To Sir With Love (1967), 198
 Toller, Ernst, 259
 Tolstoi, León, 206, 207
Tom Brown's Schooldays, 199, 221
 Tompkins Square Park, batalla de, 230-234
Tompkins Square Park Police Riot, 231-234
 Topp, Sylvia, 237
Total Eclipse, 252
Tout va bien, 16, 153-161, 174, 178, 202
 trabajo, rebelión contra el, 133-189
Traité de bave et d'éternité, 237
 Trauberg, Leonid, *New Babylon* (1929), 106
 Trepov, Fiodor, 53

- Trilling, Lionel, 97
Troell, Jan: *The Emigrants* (1971), 75; *The New Land* (1972), 75
Trois Coins, Les, 172
Tronti, Mario, 168, 169
Trotsky, León, 83, 85, 86, 88, 104
Truffaut, François, *L'Enfant Sauvage* (1969), 234
Tucker, Benjamin, 29, 36, 45, 48
Two Years of Resistance, 230
- Uz, *I Still Haven't Found What I'm Looking For*, 258, 259
Ullman, Joan Connelly, 194
Ulmer, Gregory, 236
Un Autre Futur: L'Espagne rouge et noir, 92, 102, 104
Union Maids, 142
Up the Down Staircase, 198
Ustinov, Peter, *Lady L* (1966), 236-237, 105
- Vacher, Jacques, 43
Vallès, Jules, 43
Vaneigem, Raoul, 208; *The Revolution of Everyday Life*, 148
Vanzetti, Bartolomeo, 48, 75, 78-81
Varela, coronel, 138
Vawter, Ron, 60
Velouchiotis, Aris, 116
Venturi, Franco, 28; *Roots of Revolution*, 19
Verlaine, Paul, 252
Vertov, Dziga, 94; *véase también* Grupo Dziga Vertov
Vie de Bohème, La, 250
vieja memoria, La, 102-104
Viénet, René, 159, 160, 257, 264; *La Dialectique peut-elle casser des briques?* (1973), 257
guerra de Vietnam, 260
Vigo, Jean, 236; *L'Atalante* (1934), 216-219, 223; *Zéro de conduite*, 16, 209-216, 219, 223
Vigo, Eugène (Miguel Almereyda), 209
Viridiana, 219-220, 254
Visconti, Luchino, 263
Vishnevsky, Vsevolod, 85
Viva Marial!, 53
¡Viva Zapata!, 88
Voice of the Violin, The, 31-32, 42, 44
Volonté, Gian Maria, 80, 161
- Walzer, Michael, 115
Ward, Colin, 39, 44, 60, 232
Warner, Marina, 217
Warren, Josiah, 29
Watts, Richard Jr., 36
Waugh, Alec, *The Loom of Youth*, 222
Waugh, Evelyn, 90
Weatherwax, Clara, 262
Weber, Max, 135, 162, 226, 227, 258
Wehrli, Penelope, *Alice Dropped Her Mirror and it Broke...* (1988), 53
Weil, Simone, 89, 116
Weir, Peter, *Dead Poets Society* (1989), 236
Wells, H. G., 224
Welles, Orson, *Citizen Kane* (1941), 26, 262
Wenders, Wim, *Hammett* (1982), 140
Wertmüller, Lina: *Ciao Professore* (1994) 198; *Film d'Amore e d'Anarchia* (1973), 37, 39-41
West, Dennis, 138
What Do Those Old Films Mean?, 32
White, Allon, 212
White, Susan, «Anarchist Perspective on Film», 264
Whitman, Charles, 177
Whitman, Walt, 48
Why?, 261, 262
Widerberg, Bo, *Elvira Madigan*, 75-76; *Joe Hill* (1971), 74-78
Widmer, Kingsley, 39, 223, 224
Wieck, David, 48, 55
Wilckens, Kurt, 138
Wilde, Oscar, 191
Will of the People, The, 95
Willemse, Hannecke: *Two Years of Resistance*, 230; *You Can't Live in a Tank*, 230
Williams, Raymond, 201, 221, 248
Williams, Robin, 236
Wilms, Andre, 251
Wind from the East, 154, 156
Winstanley, Gerrard, 108-115; *The Law of Freedom in a Platform...*, 114-115; *A Vindication of those... Called Diggers*, 112
Winstanley, 108-115
Wintonick, Peter, *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media*, 226-229
Wiseman, Frederick, 232; *High School* (1968), 16, 200-202; *High School II* (1994), 202-203
Wittgenstein, Ludwig, 18, 22, 154
Wobblies, The, 136, 141-145
Woodcock, George, 17, 19
WR: *Mysteries of the Organism* (1971), 43, 163

Wright Mills, C., 171
 Wyngarde, Peter, 35

 Xavier, Ismail, 115

You Can't Live in a Tank, 230
 Young, Robert J. C., 222

Zabriskie Point, 172
 Zamboni, Anteo, 37, 40
 Zapata, Emiliano, 88

 Zasulich, Vera, 52, 53, 54, 55, 56, 57
 Zavala, teniente coronel, 138, 139
 Zedd, Nick, *Police State* (1987), 252
Zemlia i Volia, grupo, 53
Zéro de conduite, 16, 209-216, 219, 223
 Zerzan, John, 136, 168
 Zimmerman, Charles, 50
 Zinneman, Fred, *Behold a Pale Horse* (1964),
 36
 Ziv, Ilan, *Teen Dreams* (1994) 237, 238
 Zola, Emilio, *Au Bonheur des Dames*, 107

